I. COTEANU

STILISTICA FUNCȚIONALĂ A LIMBII ROMÂNE

stil, stilistică, limbaj

*



EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

LISTA ABREVIERILOR

AAF : Academia Română, „Anuarul arhivei de folclor", publicat de Ion Muşlea, Cluj, Bucureşti, 1932—1942.

Alexici, Texte : G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, tomul II (inedit), publicat [. . .] de Ion Muşlea, Bucureşti, 1966.

ALR : *Atlasul lingvistic român*, I, 1938, Cluj, II, 1942, Sibiu — Leipzig.

ALRT II : Muzeul limbii române, *Texte dialectale* culese de Emil Petrovici, suplement la *Atlasul lingvistic român* II (ALRT II), Sibiu — Leipzig, 1943.

APE : Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, I—III, Bucureşti, 1966.

BC : Ovidiu Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, [Bucureşti], 1967, Editura pentru literatură.

BL : „Bulletin linguistique", Faculté des Lettres de Bucarest, publié par A. Rosetti, Paris — Bucarest — Copenhague, 1933—1948.

BLS : Monica Brătulescu, *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, Bucureşti, 1964.

CADE : I. Aurel Candrea, Gh. Adamescu, *Dicţionar enciclopedic ilustrat*, Bucureşti, 1926—1931.

DA, DLR : *Dicţionarul limbii române*, Academia Română, Bucureşti, 1913—1949 (tomurile I : A—B, C, D—E, II : F—I, J—Lojniţă); DLR, seria nouă, 1965 ş.u., tomul VI : M,N, VII : O, VIII : P—Pa.

DCB : Petre Ugliş-Delapecica, *Poezii şi basme populare din Crişana şi Banat*, [Bucureşti], 1968, Editura pentru literatură.

DFA : Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului, culegere întocmită de* . . . , Bucureşti, 1920.

DFN : *Din folclorul nostru*, culegere de texte şi melodii, [Bucureşti], 1953, Editura de stat pentru literatură şi artă.

DR : „Dacoromania", Buletinul Muzeului limbei române, condus de Sextil Puşcariu. Universitatea română din Cluj, Cluj, Sibiu, 1920 — 1948.

FD : „Fonetică şi dialectologie", Academia Republicii Socialiste România, Centrul de cercetări fonetice şi dialectale, Bucureşti, 1958 ş.u.

GFM : Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925, Cultura Naţională, Academia Română, Din viaţa poporului român, XXXIII.

GN : I.A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranția, *Graiul nostru, Texte din toate părțile locuite de români*, București, I : 1906—1907, II : 1908.

GS : ,, Grai și suflet'', revista Institutului de filologie și folclor, publicată de Ovid Densusianu, București, 1924—1937.

JBD : I.U. Jarník și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită de C. Ciuchindel, [București], 1964, Editura pentru literatură.

JCM : Grațian Jucan, *De sub muntele Rarău, folclor din ținutul Cîmpulungului Moldovenesc*, Suceava, 1971, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă.

LR : ,, Limba română'', Academia Republicii Socialiste România, Institutul de lingvistică, București, 1952 ș.u.

RD : Petru Rezuș, *Dochița împărătița, basme și poezii populare din Țara-de-sus*, București, 1972, Editura Minerva.

REF : ,, Revista de etnografie și folclor'', București, Editura Academiei Republicii Socialiste România [continuă RF].

RF : ,, Revista de folclor'', București, Institutul de folclor.

RVB : Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, Liebeslieder*, Würzburg, 1940, Konrad Triltsch Verlag.

SCL : ,, Studii și cercetări lingvistice'', Academia Republicii Socialiste România, Institutul de lingvistică, București, 1950 ș.u.

T 1, 2 : *Folclor din Transilvania, texte alese din colecții inedite*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, 1962, I : Ioan Șerb și Domițian Cesereanu, *Folclor din Țara Zarandului*; Gheorghe Vornicu, *Cîntece și strigături din Bihor* (*Crișana*) *și Oaș*; Dumitru Pop, *Poezii populare din Sălaj*; N.I. Dumitrașcu, *Cîntece și strigături din Maramureș*; Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș*; Vasile T. Doniga, *Poezii populare din Oaș, Maramureș și Năsăud*; Dumitru Pop, *Poezii populare din Lăpuș*; Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj*; II : Gheorghe Cernea, *Poezii populare din sudul Ardealului* (*Tîrnave*); Idem, *Cîntecele Rozaliei Cernea*; Idem, *Nunta la Paloș*; Ion Bogdan, *Cîntece populare din Țara Făgărașului*; Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime* (*Sibiu*); Nicolae Jula, *Versuri populare din ,, Cîmpul Pîinii''* (*Orăștie*); Nichifor Mihuța, *Folclor din Banat*; *Cîntece populare noi din Transilvania*.

TFB : *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte, basme populare românești*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, [București], 1961, Editura pentru literatură.

TPP : *Poesii populare române*, culegere de G. Dem. Teodorescu, Bucuresti, 1885, ,, Tipografia modernă''.

ȚH : Ov. Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, Institutul de filologie și folclor.

INTRODUCERE

0.1. De puţine ori în decursul îndelungatei sale istorii, stilistica a fost atît de intens cultivată ca astăzi. Revirimentul — căci despre un reviriment trebuie să vorbim — se datorează structuralismului, statisticii matematice, readucerii în discuţie a ideilor formaliştilor ruşi, dezvoltării lingvisticii matematice şi a celei aplicate, tehnicilor noi de învăţare a limbilor străine, într-un cuvînt, întregii mişcări de idei produse în epoca noastră de cibernetică şi de teoria informaţiei.

Preocupată mai peste tot de formalizare, într-o oarecare măsură chiar şi acolo unde, sub numele de neostilistică, păstrează încă vechile principii, stilistica acaparează astăzi cu îndrăzneală, uneori şi cu succes, înseşi bazele criticii literare. De literatură, de care s-a ocupat totdeauna, dar cu modestia unui serviciu auxiliar, se ocupă şi acum, însă, datorită noilor sale orientări, inspiră aprecieri de felul aceleia după care poezia este limbă şi numai limbă[1] sau al aceleia după care literatura nu este altceva decît o formă, ce-i drept superioară, a limbii [2].

Fie că ne declarăm de acord cu asemenea afirmaţii, fie că nu, existenţa lor atestă o stare de spirit în care stilistica trece drept o ştiinţă cu vădit ascendent asupra criticii literare, şi aceasta pentru că se ocupă de structurile lingvistice ale operei, în afara cărora se spune că nu ar mai rămîne mare lucru de cercetat. Încorporînd însă domenii atît de complexe, ea a fost nevoită să redevină poetică, încît ne putem întreba dacă şi-a înghiţit într-adevăr partenerii sau aceştia au readus-o în serviciul lor, dar într-o formă modernizată. Sigur este însă că, înviorată prin stilistica

[1] Sol Saporta, *Aplicarea metodelor lingvistice la studiul limbajului poetic*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, 1964, 176—177, trad. după articolul din *Style in Language*, New York—London, 1960 (editor Thomas A. Sebeok), 82—93.

[2] Joshua Whatmongh, *Poetic, Scientific and other Forms of Discourse, A New Approach to Greek and Latin Literature*, Berkeley and Los Angeles, MCMLVI, 219 şi 229. Vezi şi R. A. Sayce, după care ,, stilistica este identificarea literaturii cu substanţa ei lingvistică, susceptibilă de a fi descrisă în termenii sintaxei", în *Literature and Language*, ,, Essays in Criticism", VII, 1957, 119—133, ap. H.A. Hatzfeld, *Saggi di stilistica romanza*, Bari [1967], 31. Pentru poezie = limbă (limbaj), v. şi discuţia din J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, 1970, 15 ş.u.

Pentru concepţiile formaliştilor ruşi, v. Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, München, W. Fink Verlag, ed. a II-a, 1971, V.M. Jirmunski, în *Voprosy teorij literatury*, Leningrad, 1928, ap. V.V. Vinogradov, în *Probleme de stilistică*, 137—138.

lingvistică, poetica actuală şi-a formulat mai clar obiectivele şi şi-a precizat metodele. Ea cercetează fenomenul de artă verbală şi textul literar, le explică micro- şi macrostructura, le caută semnificaţiile, le interpretează valorile ş.a.m.d., dar refuză să se ocupe de autor şi de orice fapt nelegat indiscutabil de obiectivele pe care şi le-a propus. O asemenea limitare ar putea să pară unora exagerată, dar ea nu e nouă, căci nici Aristotel nu a făcut altceva în *Poetica* lui. Nouă este însă tehnica, investigarea de la un capăt la altul a tuturor problemelor prin lingvistică şi, mai ales, prin lingvistică matematică, ceea ce a şi dus la constituirea unei discipline cu numele de poetică matematică, ale cărei baze au fost puse de un matematician român, Solomon Marcus [3].

0.2. În cea mai largă accepţiune a termenului, stilistica este însă studiul limbii în acţiune, cercetarea modului în care vorbitorii se folosesc de graiul lor într-o împrejurare sau alta. Ea reprezintă o lingvistică practică, acea lingvistică despre care B.P. Hasdeu spune că are în vedere limba „ in concreto", spre deosebire de teorie, care se ocupă, după acelaşi autor, de limbă „ in abstracto".

Limba „ in concreto" este orice idiom înţeles ca totalitate, ca ansamblu sau ca mulţime de deprinderi verbale ale unei comunităţi lingvistice constituite istoric. Cum această mulţime de deprinderi se lărgeşte şi se îngustează în funcţie de vorbitori şi de necesităţile particulare de utilizare a ei, disciplina care îi urmăreşte variaţiile este obligatoriu f u n c ţ i o n a l ă.

0.3. Sincronic prin definiţie, domeniul ei poate fi detailat, dar numai potrivit cu efectele uzului asupra ansamblului de deprinderi verbale amintit. Dacă el îl desparte în două, în trei sau în mai multe subansambluri, stilistica funcţională îşi construieşte şi ea cadrul corespunzător de analiză.

Fiind în principiu o descriere, ea nu dă norme. În acelaşi timp însă, ca singurul studiu al uzului lingvistic, trebuie să cuprindă şi problemele puse de perechea corectitudine-eroare şi să le aprecieze. Prin aceasta, ea devine de fapt şi baza activităţii de cultivare a limbii. Nici aspectul artistic al limbii nu-i este însă străin, fiindcă şi el constituie o consecinţă a uzului.

0.4. Adaptarea mulţimii de deprinderi verbale la necesităţile practice ale exprimării reprezintă o adaptare la obiectul de exprimat. Se produce cu acest prilej o modificare de structură, care are tendinţa de a se fixa ca atare şi de a transforma idiomul într-o variantă.

Raportul dintre totalitatea de deprinderi lingvistice şi necesitatea unei exprimări particulare formează funcţia stilistică fundamentală a oricărei limbi. Din ea derivă alte funcţii cu arii de aplicaţie mai reduse. În descrierea funcţiei fundamentale, ca şi a celor derivate, locul central îl deţine statistica, pentru că, din punct de vedere teoretic, adaptarea structurii este în primul rînd o schimbare de rang a frecvenţei diverselor fenomene lingvistice aflate în ansamblul iniţial. Reaşezarea lor înseamnă pentru unele şi frecvenţă zero, ceea ce explică diminuarea volumului acelui ansamblu. Totodată, plasarea unora într-o poziţie statistică forte

---

[3] S. Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, 1970.

sau slabă poate să le schimbe calitatea, făcîndu-le din variante invariante şi invers.

0.5. Uzul limbii reprezintă deci o mişcare permanentă de adaptare a structurii idiomului la necesităţile social-culturale ale vorbitorilor. Rezultatele cele mai importante sînt limbajele şi stilurile, adică o serie de subansambluri care se deosebesc mai mult ori mai puţin între ele în funcţie de obiectul lingvistic exprimat. Rolul stilisticii funcţionale este de a le descoperi, a le explica şi a le compara [4].

0.6. Acest fel de a înţelege lucrurile are mai multe implicaţii. Nefiind gîndiţi din perspectiva adoptată aici, unii termeni de stilistică au semnificaţii care se pretează la echivoc. A trebuit deci să le precizăm conţinutul, preferînd să nu recurgem la alţii, căci şi aşa terminologia este complicată şi se complică pe zi ce trece. Am introdus totuşi unul nou, *idiostilul*, considerînd că realitatea denumită de el este alta decît cea redată prin perifrazele „ stil individual" sau „ limbă a scriitorului".

Principalele precizări de terminologie le-am făcut în capitolul întîi, dar nu în mod exclusiv şi nici ca într-un glosar, rostul acestui capitol fiind de a fixa cadrul dezvoltărilor ulterioare. De aceea, ni se pare util să atragem atenţia de la început asupra unor aspecte teoretice cuprinse în el. Ne referim cu deosebire la reinterpretarea semnului şi simbolului verbal, la definirea mesajului ca unitate de bază a stilisticii funcţionale, la convertirea în mesaj a unor reguli facultative în norme obligatorii, la raportul dintre conotaţie şi denotaţie etc. etc.

Determinarea stilurilor şi a limbajelor, care formează obiectul capitolului al doilea, ne-a dus la construirea unui model funcţional al limbii, care explică locul deţinut în uz de diverse ansambluri şi subansambluri lingvistice. În acest model nu figurează toate realizările concrete ale unui idiom, dar plasarea uneia noi într-un punct sau într-altul nu constituie o problemă. Nici idiostilul nu figurează, dar din alte motive. Modelul nu înfăţişează situaţia lingvistică a vorbitorilor, ci ansamblurile lingvistice ca atare. Desigur, ele există prin vorbitori şi pentru ei, dar, datorită obiectivării lor sociale, se impun tuturor, obligîndu-i să-şi încadreze exprimarea într-una din unităţile în fiinţă la un moment dat. Or, idiostilul este tocmai rezultatul presiunii exercitate de model asupra fiecărui vorbitor în parte.

Cercetarea în acelaşi capitol a diverselor păreri despre stil ne-a arătat că între stil ca noţiune şi realizarea lui se poate stabili acelaşi raport ca între limbă ca schemă şi aspectele ei concrete, ceea ce înseamnă că stilul nu este în nici un caz identificabil cu mesajul, iar rolul factorilor din procesul de comunicare, prezenţi şi în actul de stil, trebuie interpretat atît prin luarea în consideraţie a fiecăruia în parte cît şi a tuturor împreună. Ar mai fi de remarcat şi că foarte multe definiţii date stilului conţin o mare doză de adevăr şi sînt, prin urmare, utilizabile, diversitatea lor fiind expresia unei realităţi. O definiţie unică nu ni s-a mai părut deci

[4] Archibald A. Hill, *Introduction to Linguistic Structures: From Sound to Sentence in English*, New York, 1958, 408, afirmă că „funcţia (rolul, *n.n. I.C.*) stilisticii este de a reduce domeniul arbitrariului lingvistic, explicînd cît poate mai mult din variaţia lingvistică".

necesară, deși se poate da oricînd. Ea ar cuprinde însă elemente prea generale spre a servi cu folos în analiza practică.

Una dintre preocupările de bază din capitolul intitulat *Determinarea limbajelor și a stilurilor* a fost căutarea unui punct fix sau cît de cît stabil pentru referirile stilistice. Descoperindu-l în ceea ce am numit *diasistem*, a trebuit însă să facem pînă la urmă o constatare nu prea plăcută, asemănătoare cu aceea despre utilitatea definiției unice a stilului: ca punct de referiri stilistice, diasistemul nu este rentabil! Organizat prin reduceri succesive ale mesajelor, limbajelor și stilurilor, el se identifică în fond cu schema limbii, care, tot datorită poziției ei abstracte, nu servește decît ca mijloc de control al apartenenței sau neapartenenței unui element de limbă la idiomul avut în vedere. Dar dacă pentru latura practică a chestiunii nu-și dovedește utilitatea, pentru teorie diasistemul are o foarte mare importanță, căci arată că ierarhia unităților funcționale este o regulă de fier a unui idiom și deci că, în mișcarea de la diasistem la mesaj, nu se poate sări niciodată peste treapta intermediară a limbajului. El ne scutește așadar de o serie de operații cu caracter îndoielnic, justifică obligativitatea metodologică de a încadra orice exprimare individuală într-un limbaj (sau stil) și oferă o sugestie demnă de toată atenția pentru eventuala abordare transformațională a problemei stilului.

Ultimul capitol din acest volum tratează *Limbajul popular* românesc actual. Definit în diverse feluri, mai întotdeauna însă impresionist, el nu a fost supus pînă acum unei analize susținute. Poate și de aceea s-a creat în jurul lui un adevărat mit și a fost privit cînd ca o sursă inepuizabilă de forme, sensuri și expresii la care inovatorii de limbă erau trimiși să mai învețe, cînd, dimpotrivă, ca un fenomen puțin interesant, care nu conține decît formule stîngace, simpliste și lipsite de nuanțe. Ambele idei sînt inexacte. Limbajul popular nu este nici tezaurul inepuizabil în care nu avem decît să căutăm bine ce ne trebuie și vom găsi, nici schematismul imaginat odată de Caragiale într-o pastișă de dialog țărănesc și nici numai parataxă rudimentară, cum credea O. Densusianu. Spre a-l înțelege, se cere să-l cercetăm debarasîndu-ne de aceste prejudecăți, să-i găsim variantele stilistice, să le comparăm și, în consecință, să instituim și pentru el un cadru de analiză asemănător cu al celorlalte limbaje.

Posibilitățile sînt însă reduse, nu numai pentru că din punct de vedere stilistic el nu a fost nici pe departe atît de studiat cît au fost celelalte, cu deosebire cel artistic, ci și pentru că operele literare populare au fost adesea „ îndreptate" și „aranjate" de culegători, nemaiprezentînd deci totdeauna siguranța autenticității. Ocolind totuși cu grijă primejdiile aflate în situațiile descrise mai sus, am întreprins cercetarea și am constatat cu satisfacție că limbajul popular își arată adevărata lui înfățișare.

0.7. Studiul nostru va continua cu analiza celorlalte limbaje. Dat fiind însă că materia s-a împărțit aproape de la sine cum se vede aici, am dat volumului de față un caracter unitar și prin indicele final cuvenit.

0.8. Informația noastră bibliografică nu este din păcate nici egală, nici exhaustivă. Dacă în legătură cu ultimul aspect nu mai e nevoie de explicații, căci simțim cu toții efectele așa-numitei explozii informaționale, în legătură cu primul, avem datoria să arătăm cititorului că, adesea,

neputînd consulta o publicaţie periodică, apărută mai de mult sau într-un punct îndepărtat al globului, ne-am văzut siliţi să apelăm la o sursă secundară, asumîndu-ne toate riscurile. Sperăm totuşi că, fiind în cunoştinţă de cauză, n-am comis eroarea de a atribui cuiva un lucru pe care nu l-a spus sau nu l-a gîndit.

0.9. La capătul unui drum în cursul căruia a formulat ipoteze proprii şi a respins păreri, gîndindu-se la îndrăznelile, şovăielile sau reticenţele lui, orice autor trece printr-un moment de teamă firească înainte de a-şi da cartea în discuţie publică. El ar vrea să aibă certitudinea că cititorii îl vor înţelege şi-l vor aproba. Deşi nu am nutrit iluzia că, după lectura cărţii noastre, toată lumea se va declara de acord, unanim şi irevocabil, cu stilistica funcţională, ne-am străduit totuşi să convingem. În ce măsură am reuşit, rămîne s-o spună alţii. Criticii îi dăm deci acum cuvîntul . . .

1.

PRINCIPII PENTRU O TEORIE A STILULUI

1.0.0. STIL — EXPRESIE VERBALĂ

S t i l u l este o problemă de expresie. În accepţiunea strictă a cuvîntului, e x p r e s i e înseamnă redarea unui conţinut (a unei gîndiri sau a unei stări psihice) prin semne şi simboluri plastice, grafice, mimice, sonore sau verbale care însoţesc în mod inevitabil orice activitate umană. Aici ne ocupăm însă numai de semnele şi simbolurile *verbale* d i r e c t e, adică orale, şi de cele d e r i v a t e, adică scrise. Organizarea lor în enunţuri, mesaje sau texte constituie, în anumite condiţii, stilul.

1.0.1. STIL — LIMBĂ NATURALĂ

Privit prin această prismă, stilul nu se deosebeşte însă suficient de limbă, indiferent dacă pe aceasta o definim ca ansamblul deprinderilor de exprimare verbală dintr-o comunitate umană cu o formaţie social-istorică precisă sau ca o schemă de relaţii dintre orice fel de elemente utilizate pentru a comunica. De fapt, o limbă anumită este şi schemă şi ansamblu de deprinderi verbale, pentru că schema se află în mod obligatoriu — ca gramatică — la baza ansamblului de deprinderi, şi cînd trecem la concretizarea ei nu ne putem lipsi de cercetarea deprinderilor de executare sau, cum spun adepţii teoriilor transformaţionaliste, nu ne putem lipsi de analiza p e r f o r m a n ţ e l o r schemei[5].

Nici una dintre definiţiile arătate nu oferă însă o bază convenabilă pentru lămurirea noţiunii de stil, căci:

a. La fel ca şi limba, stilul este un ansamblu de deprinderi verbale folosit într-o comunitate umană cu o anumită formaţie social-culturală; exprimarea ştiinţifică, de exemplu, îndeplineşte toate condiţiile stilului, dar şi pe cele ale limbii.
b. Stilul este şi el schemă, căci relaţiile de structură din interiorul lui sînt abstracte, dar se realizează tot într-un ansamblu de deprinderi verbale.

1.0.2. STIL — LIMBĂ ARTIFICIALĂ

De mare importanţă pentru discuţia noastră este raportarea conceptului de stil la limba artificială. Construită în mod deliberat (adesea prin procedee matematice), limba artificială nu are din principiu stiluri, căci raportul dintre semnele utilizate în ea şi ceea ce desemnează ele este biunivoc. Unui semn sau unei grupări de semne li se asigură o singură interpretare, ambiguitatea fiind interzisă prin înseşi regulile de funcţio-

---

[5] Vezi Pierre Kuentz, *Tendances actuelles de la stylistique anglo-américaine*, „Langue française”, 3, sept. 1969, 89.

nare stabilite iniţial. Stilul există numai în limbile naturale, în care modificările raportului dintre semne şi ceea ce desemnează ele au caracter de lege.

Considerînd că o limbă naturală conţine în mod necesar o schemă care redă în formă abstractă raporturile dintre toate elementele ei constitutive, stilul poate fi caracterizat ca v a r i a n t ă, v a r i a b i l ă[6] sau ca d e r i v a t al acestei scheme.

Termenul de *derivat* trebuie înţeles fie în accepţiunea lui din lingvistică, unde denumeşte procedeul de formare de noi cuvinte prin modificarea unei baze la care se adaugă anumite morfeme auxiliare, fie în accepţiunea lui din matematică, unde denumeşte un aspect luat de modificarea funcţiei înseşi.

Cînd privim stilul ca un fenomen asemănător unui derivat lingvistic, avem în vedere faptul că, prin jocul determinărilor interne şi externe limbii, inventarul general al acesteia se combină în unităţi de exprimare cu caracter particular; cînd îl privim ca derivat al unei funcţii ca cea matematică, avem în vedere mai ales modalităţile de variaţie ale funcţiei şi insistăm asupra condiţionărilor interne ale procesului.

1.0.3. MESAJUL

Aspectul concret, limitat şi particular al stilului este m e s a j u l. El se caracterizează prin trei trăsături specifice:

1. Este în genere o suită de propoziţii şi de fraze coerente, integrate într-un tot.
2. Are început şi sfîrşit (nici limba, nici stilul nu au o desfăşurare finită în timp).
3. Este concretizarea unei structuri lingvistice derivate numită stil[7].

Potrivit cu aceste caracteristici, mesajul se ordonează prin coerenţa conţinutului său. El reprezintă, prin urmare, *o unitate de structură* cu reguli de segmentare asemănătoare celor utilizate la descompunerea altor unităţi lingvistice.

Din faptul că este un tot coerent, cu un început şi un sfîrşit, rezultă şi interpretarea lui curentă cînd se vorbeşte, de exemplu, despre mesajul unei opere.

Lungimea mesajului variază de la un enunţ pînă la o operă întreagă. Spunînd că el este mai întins decît un enunţ, decît una sau mai multe propoziţii ori fraze, nu am vrut decît să subliniem faptul că el este altceva decît termenii la care ne-am referit, că este o unitate stilistică, nu una gramaticală sau sintactică.

[6] Pierre Kuentz, *op. cit.*, 86, reproduce ideea lui R. Fowler, după care „stilistica este o ramură a lingvisticii, dar o ramură care se ocupă de tratamentul variabilelor într-un text luat în întregime". [*Essays on style and Language*, London, 1966, 17]. Nicole Gueunier, *La pertinence de la notion d'écart en stylistique*, „Langue Française", 3, sept. 1969, 45, propune ca opera literară să fie descrisă ca un sistem deschis de variabile.

[7] Knud Togeby, *Littérature et linguistique*, în „Orbis litterarum", XXVII, 1967, 47, constată că, în timp ce limba este un text infinit, compus dintr-un sistem finit de elemente, opera literară este un text finit în care „sistemul şi discursul coincid".

Un mesaj poate fi deci un roman, o nuvelă, o baladă, o poezie lirică etc., dar şi o parte a lor, avînd dimensiunea decisă numai de coerenţa conţinutului. Astfel, „ Măi bădiţă, strugur bun, / Te-aş mînca şi nu mă-ndur" din poezia populară este un mesaj, dar mesaj este şi *Mioriţa* în întregime. Prin urmare, o operă se subdivide în mesaje parţiale. Ele nu reprezintă, cum am fi tentaţi să credem, *ideile principale* din operă, ci expresia oricăror idei din operă [8].

Termenii î n c h i s sau d e s c h i s folosiţi pe lîngă mesaj, înseamnă „apt sau inapt de continuare de către cititor". Cînd spunem *omul este o fiinţă*, formulăm un enunţ *deschis*, căci la *fiinţă* se pot adăuga nenumărate determinative, iar destinatarul şi simte nevoia s-o facă pentru a ajunge la o specificare mai evidentă. Cînd spunem *omul este o fiinţă cugetătoare*, enunţul este închis, căci orice dezvoltare a lui nu ar duce decît la sinonimii pentru *cugetător*.

Mesajul deschis creează condiţii mai favorabile pentru tensiunea din arta literară [9].

1.0.4. EMIŢĂTORUL

Alături de mesaj, se impune definirea e m i ţ ă t o r u l u i. În sistemele generale de (tele)comunicaţie, emiţătorul este orice obiect capabil să transmită informaţii. În sistemul de comunicare verbală naturală, el este o persoană, care poate fi simultan creatorul şi executantul mesajului. Deosebirea esenţială dintre emiţătorul din sistemele de (tele) comunicaţie şi emiţătorul de limbă naturală constă în faptul că cel din urmă este şi creator de mesaje. Nu discutăm deocamdată capacitatea lui de creaţie. Vrem numai să postulăm ideea că, de fiecare dată cînd emite un mesaj, el îl şi construieşte.

1.0.5. RECEPTORUL

R e c e p t o r u l se află în simetrie cu emiţătorul. În cazul limbii naturale, el este de asemenea o persoană. Rolul lui principal constă în i n t e r p r e t a r e. El „traduce" sau repune mesajul într-o serie de echivalenţe asemănătoare cu cele care au determinat construirea. Receptorul este şi un emiţător virtual, după cum emiţătorul este un receptor virtual. De aici reiese, între altele, că analiza pornită pe calea cu sens unic : emiţător—mesaj—receptor nu dă stilului o explicaţie satisfăcătoare. 2.1.4, 2.1.6.

---

[8] Mesajul nu se confundă nici cu subiectul, considerat adesea „ cea mai importantă unitate semantică" a unei opere poetice, cum spune J. Mukařovský, *Standard Language and Poetic Language*, în *Spisovná čestina a jazykova Kultura* (editori : Bohuslav Havránek şi Miloš Weingart), tradus şi inclus de Paul L. Garvin, în *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style*, Georgetown, 1964, 23.

[9] B. Cazacu, *Mesaj poetic închis şi mesaj poetic deschis*, în SCL, XIX, 5, 1968, 465.

1.0.6. CODUL

C o d u l, care în sistemul de (tele)comunicaţie reprezintă un sistem de reguli biunivoce, apare şi în limba naturală, dar aici el este multivoc şi încărcat de omonimie. Utilitatea de a trata structura gramaticală a unei limbi naturale drept cod rezidă în faptul că se simplifică astfel înţelegerea organizării mesajului. Dar cu cît simplificarea este împinsă mai departe, cu atît mesajul este redus la osatura lui, înfăţişîndu-ni-se ca un model generalizat — deci schematic. Spre a-i regăsi formele complexe din uz, trebuie să admitem că el se particularizează prin aplicarea succesivă a unor subcoduri sau a unor supracoduri care formează în limba naturală o ierarhie complexă.

1.0.7. CANALUL

Analogia cu sistemele de (tele)comunicaţie care domină astăzi teoria limbii impune şi discutarea termenului de c a n a l de transmitere. Pentru semnele orale, canalul este aerul care poate suferi uşor perturbaţii datorate zgomotului. De aceea mesajul lingvistic este construit cu reveniri şi cu indicatori suplimentari. Se pune, de exemplu, verbul la plural pentru că subiectul este şi el la plural, ceea ce, dintr-un anumit punct de vedere, constituie o risipă de semne. Cum mesajul se desfăşoară linear, revenirile sînt obligatorii, ceea ce arată că limba are caracter redundant intrinsec.

Importanţa canalului se înţelege mai bine imaginîndu-ne o comunicare orală la distanţă. Pentru ca emiţătorul să aibă certitudinea că mesajul lui a fost bine recepţionat, el trebuie să-l simplifice la maximum, să spaţieze grupurile de cuvinte prin pauze, să lungească vocalele, să sublinieze unele părţi prin gesturi etc[10].

1.0.8. SEMNUL ŞI SIMBOLUL VERBAL

Se consideră în mod curent că semnul lingvistic sau, cum îi vom mai spune în continuare, semnul v e r b a l este un complex de sunete articulate care trimite la altceva decît la el însuşi[11], la un lucru, un fenomen, o idee, adică la un r e f e r e n t căruia îi ţine locul, potrivit cu formula generală „aliquid (stat) pro aliquo”. Ca *aliquid pro aliquo*, el este o specie de semn alături de un nod la batistă făcut să ne amintească ceva, de un cerculeţ pus pe o hartă pentru a desemna o aşezare umană ş.a.m.d.

Pe această bază ne propunem în continuare să aducem cîteva amendări conceptului de semn verbal. Pornim de la axioma că orice obiect poate

[10] Asupra unor date referitoare la c a n a l în teoria lui Sapir, vezi M.-P. Ferry, *Sapir et l'ethnologie*, în „Langages”, V, 18, 1970, p. 17.

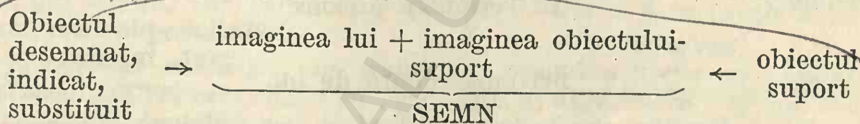
[11] Stadiul actual al cercetărilor privitoare la semnul lingvistic a fost prezentat de Paul Miclău, *Le signe linguistique*, Paris, 1970, 3—15.

să fie folosit spre a indica alt obiect. Această posibilitate rezultă din stabilirea unui raport între cele două obiecte, raport care constituie baza oricărui sistem de semnificaţie, format prin reflectarea obiectelor în mintea oamenilor şi în urma unei convenţii.

Pentru a opera o substituire, trebuie să dispunem de cel puţin două reprezentări mentale: una a obiectului desemnat, a doua a obiectului care serveşte la desemnare. Împreună, cele două reprezentări alcătuiesc semnul.

După cum se vede, după părerea noastră, din semn nu fac parte nici obiectul desemnat, nici cel care desemnează. Dacă în legătură cu prima afirmaţie nu mai este nevoie de noi argumente, fiindcă ea este de mult şi aproape unanim acceptată, în legătură cu a doua se impun unele precizări. Cine admite că semnul se întemeiază pe raportul de substituire, trebuie să admită sau că două obiecte se înlocuiesc cu de la sine putere, unul prin altul, sau că înlocuirea se datorează intervenţiei omului. Cum realizarea primei ipoteze este imposibilă într-un proces de semnificaţie, luăm în discuţie numai pe a doua. Ca să se poată spune că obiectul A ţine locul obiectului B, că îl reprezintă pe B, trebuie să avem în minte sub formă de imagini atît pe A cît şi pe B, căci obiectele materiale nu se combină în mintea noastră ca atare. Iată de ce obiectul care desemnează nu face parte nici el ca atare din semn. El este numai s u p o r t u l semnului.

În semn se asociază deci două imagini (una a obiectului substituit, a doua a indicatorului acestuia). Imaginile desemnează o unitate distinctă de ele (dacă nu ar face acest lucru, nu ne-ar mai interesa în teoria semnului), după schema:



În principiu, cele două imagini nu se confundă, ceea ce permite estomparea uneia în favoarea celeilalte. Cînd atenţia se concentrează asupra obiectului substituit, se şterge temporar din minte imaginea celuilalt şi invers. Acest joc asigură posibilitatea de a se analiza, pe rînd, atît obiectul substituit cît şi pe cel care substituie.

Prin urmare:

a. Orice semn trimite la ceva, la un referent, obiect real sau imaginar, abstract sau concret.

b. Orice semn se redă printr-un suport material care-l concretizează şi-i condiţionează existenţa.

c. Simetria dintre obiectul propriu-zis şi cel care serveşte semnului ca suport nu este perfectă, căci suportul trebuie să aibă calitatea de a putea fi mai uşor de mînuit decît obiectul, şi nu este niciodată imaginar, cum este uneori obiectul propriu-zis.

d. Din *teoria* semnului nu poate lipsi însă nici unul din cei patru termeni arătaţi mai înainte, deşi numai doi dintre ei (imaginea obiectului şi imaginea suportului) alcătuiesc semnul. Dealtfel, din punctul de vedere

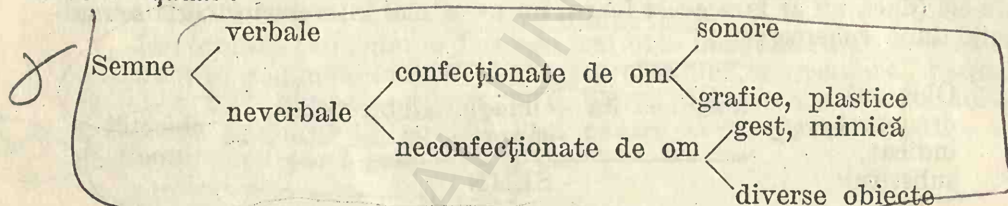
în care ne-am plasat aici, orice altă interpretare se exclude de la sine, cu condiția să se respecte formulările propuse, căci *imaginea obiectului* presupune și implică în mod necesar existența (concretă sau imaginară) obiectului ca atare, *imaginea suportului* presupune și implică în mod necesar existența suportului ca atare.

De aceea, în exprimarea obișnuită, cînd se spune *semn,* prin acest termen se înțelege în primul rînd suportul material al semnului.

1.0.8.1. Clasificarea semnelor nu depinde de obiectele substituite sau de imaginile lor (care sînt empirice și neconvenționale), ci de suportul semnului, ales în mod convențional, chiar cînd este sunetul articulat, căci nici acesta nu reprezintă decît un accident material de care mintea omenească a știut să profite, utilizîndu-l apoi în mod convențional și deliberat.

Primele două mari clase de semne sînt, așadar, de o parte, semnele verbale și de altă parte semnele neverbale [12].

Gruparea următoare se face în semne neverbale ale căror suporturi au fost confecționate sau reelaborate cu intenția de a substitui obiecte și în semne neverbale ale căror suporturi nu au fost confecționate, ci numai utilizate drept substitute ale lucrurilor. Astfel, semnele muzicale, cele grafice sau cele plastice fac parte din categoria semnelor neverbale reelaborate de om, pe cînd gesturile, mimica, diversele lucruri cu destinație utilitară (cînd acestea sînt semne) formează categoria semnelor neverbale care nu au fost făcute cu scopul de a ține locul altor obiecte. Avem așadar :



1.0.8.2. *Sistematica semnelor.* De orice tip ar fi, semnele nu se manifestă în adevăratul înțeles al cuvîntului decît cînd intră în relație unele cu altele și cu fundalul care le pune în valoare. Cum apariția lor rezultă dintr-o dublă intenție, una de *f i x a r e* măcar pentru un timp a imaginii obiectelor *însemnate* prin ceva, cealaltă de *transmitere*, de comunicare a acestei imagini, între ele se stabilesc diferențe în funcție de felul în care răspund uneia dintre cele două intenții sau amîndorura. Cînd sînt destinate cu precădere fixării imaginii, ele sînt în general rudimentare, mai ales dacă operația de desemnare a obiectului s-a făcut la repezeală. Cînd sînt însă destinate transmiterii imaginii, ele se elaborează mai atent și imită adesea înfățișarea obiectului substituit.

Suportul semnelor trebuie să se distingă de fundalul pe care apare, căci pe un fundal de zgomot este aproape inutil să plasăm semne cu suport sonor, iar cînd totuși o facem, ele trebuie să aibă intensități și frecvențe

[12] Despărțirea din capul locului a semnelor în figurative și nefigurative se dovedește prea îngustă. Gesturile și mimica, de exemplu, nu intră în acest cadru, căci o dată sugerează forme ale obiectelor, altă dată, nu.

care să depăşească în mod cert turbulenţa fonică a fundalului. Este de asemenea dificil să folosim ca suport al unui semn pietre de rîu pe un prund; dacă totuşi sîntem nevoiţi s-o facem, ele trebuie să aibă dimensiuni şi forme relevante etc., etc. Fundalul joacă prin urmare un rol foarte important în alegerea şi valorificarea semnelor.

Tot atît de important este şi materialul suportului semnului. Un sistem de semne pentru realizarea căruia s-ar recurge la bare masive de metal ar prezenta atît de multe inconveniente încît, în cele din urmă, ar fi părăsit, căci semnul este cu atît mai bun cu cît suportul său este mai adecvat sistemului în care se încadrează. Nu vom face, de exemplu, balize marine sau indicatori topografici permanenţi din materiale care nu rezistă la acţiunea apei, a vîntului, la diferenţe mari de temperatură etc.

Fixarea imaginii, transmiterea ei, fundalul de manifestare şi materialul suportului intră, într-o formă sau alta, în orice sistem de semne.

Nefiind reflectări directe ale obiectelor, evenimentelor sau fenomenelor, ci reflectări m e d i a t e prin stabilirea unui suport care nu este alcătuit în mod necesar din aceeaşi materie ca obiectele substituite, semnele se combină după reguli proprii şi de aceea, uneori, ele dau naştere la alte semne, care pot să nu mai reprezinte obiecte reale sau concrete existente ca atare. Dacă punem aripi unui cal, îl facem „Pegas", dacă le punem unui copil, acestuia îi zicem „înger" şi admitem că ambii zboară. Nu discutăm deocamdată cum s-a ajuns la combinarea semnului 'aripi' cu semnul 'cal' sau 'copil', ci numai capacitatea sistemului de a le combina. Ea cuprinde în germen întreaga fantezie creatoare, artistică sau ştiinţifică, dînd uneori impresia nu că interpretează, ci că este chiar lumea reală, răsturnare datorată forţei creatoare implicate în regulile de combinare din sistem. Din cauza ei se produc deturnări care prezintă două aspecte mai importante:

a. *Obiectul substituit este tratat ca element constitutiv al semnului.* Aşa procedează cel care susţin că, cel puţin în exprimarea poetică, lucrul şi cuvîntul se identifică sau că limbajul verbal este izomorf cu limbajul lucrurilor [13]. O asemenea interpretare impresionist-naivă nu este prea departe de atitudinea omului care identifică în mod spontan cuvîntul cu lucrul sau crede că Venus din Milo este numai o femeie frumoasă dezbrăcată sau, în fine, că un portret este cu atît mai bun cu cît reproduce mai exact înfăţişarea fizică a unei persoane.

b. *Suportul semnului este identificat cu imaginea obiectului substituit.* Interpretarea aceasta atinge mai cu seamă semnul sonor, articulat sau nu. Semnul sonor articulat, adică cel lingvistic, este transformat într-un fel de incantaţie. El trimite la obiecte numai prin metrică şi prozodie, prin lanţuri ritmice, prin acumulări orchestrate de aperturi vocalice, de grupuri consonantice etc. Influenţa muzicii este incontestabilă. Semnul verbal este redus în fond la elementele lui suprasegmentale (accent, intonaţie etc.), a căror forţă sugestivă, deşi reală, nu coincide cu forţa sugestivă

[13] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, 30, afirmă textual că „obiectele [dintr-o lume reală sau imaginară] formează un sistem semnificativ, o limbă". Vezi obiecţiile lui Mikel Dufrenne, *L'art est-il un langage?*, în „Revue d'esthétique (nouvelle série)", 1, 1967, 5 ş.u.

a întregului semn, căci o valoare a acestuia (imaginea obiectului) este transpusă în altă valoare. Transpoziția este conștientă și duce la considerarea fragmentelor 'accent', 'intonație' etc. drept elemente a u t o n o m e cu funcție de semn. În anumite limite, procedeul este legitim, căci din sistemul curent se detașează părți care, printr-o convenție ceva mai complicată decît cea curentă, devin ele înseși semne. Se naște deci o derivare condiționată în care poate pătrunde și un s e m n a l, de exemplu un strigăt, o pauză neașteptat de lungă etc., plasate în enunț. Prin context, semnalul se integrează în sistem, fiind adaptat la funcțiile semnului.

Mișcarea internă a sistemelor de semne se desfășoară după multe reguli, unele specifice, altele generale. Două dintre acestea din urmă au o mare importanță pentru clarificarea problemelor semnului și sistematicii lui. Prima este regula d i s t i n g e r i i. Ea se prezintă sub două aspecte : orice semn și orice combinație de semne trebuie să se diferențieze de fundalul[14] pe care apar ; orice semn trebuie să se diferențieze de celelalte semne cu care se combină. A doua regulă privește necesitatea trimiterii de la semn la altceva. Și ea are două aspecte principale : orice semn trimite la un obiect ; orice semn *poate* trimite la alt semn.

Prima regulă este restrictivă. Nerespectarea ei duce la desființarea semnului. În mod accidental, un semn se poate confunda cu altul, dar nu simultan și cu fundalul.

În formula : un semn poate trimite la alt semn, regula este evident facultativă. Procesul de semnificație nu se încheie însă prin aplicarea ei, ci numai prin apariția imaginii obiectului substituit. Un exemplu : desenul care reprezintă o balanță cu brațe egale este imaginea grafică a unui obiect uzual, deci un semn. Dar acest obiect servește la rîndul lui ca suport pentru ceva foarte deosebit de el, pentru ideea de justiție. Cînd imaginea (grafică) a balanței cu brațe egale ilustrează ideea de justiție, avem de a face cu o trimitere în care obiectul material însuși joacă rolul de suport al altei imagini, al celei de justiție. Transformarea balanței ca atare în substitut nu are nimic suprinzător, de vreme ce funcția de semn o poate îndeplini orice obiect. Pentru aceasta este necesar să convenim numai asupra înlocuirii. De exemplu, putem foarte bine să facem din soare semnul vitalității și al bunăstării, din porumbel, semnul păcii, din vultur sau din leu semnul puterii, dintr-o roată dințată, semnul tehnicii sau al industriei ș.a.m.d. și să vorbim despre simbolizare, iar semnelor să le dăm numele de simboluri. Din perspectiva mișcării de la semn la obiect, simbolul apare ca *semnul care trimite la obiect prin intermediarul altui semn*[15].

Din perspectiva de la obiect către semn, în actul de simbolizare intră în joc mitul, iar în mit nu mai știm totdeauna dacă nu se consideră că simbolul îndeplinește efectiv rolul atribuit și nu mai vedem suficient de clar dacă obiectul este sau nu semn. Adorarea soarelui, de exemplu,

[14] Vezi Jan Mukařovský, *op. cit.*, 21.

[15] Pentru alte definiții date simbolului, vezi Gustaf Stern, *Meaning and Change of Meaning*, Bloomigton, 1965, 26—28 ; Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, 321 ș.u.

este o dovadă concludentă a simbolizării, dar este ea şi un semn? Lucrurile sînt ceva mai simple cînd obiectul căruia i se atribuie diverse virtuţi este întruchipat într-un personaj. Atunci „ zeul'' înfăţişat concret printr-o fiinţă ne readuce pe alt drum în sistematica semnelor.

1.0.8.3. *Transformarea semnului verbal în simbol.* Faţă de obiectul denumit, corpul fonic al semnului verbal poate fi considerat o forţă care se eliberează prin rostire, ca în descîntece, unde cuvîntul vindecă, îmbolnăveşte, ucide, declanşează dragostea sau ura, ori ca în basme, unde metamorfozează lucrurile şi fiinţele. Complexul sonor este atunci tratat ca şi cînd ar fi tot una cu obiectul desemnat, imaginea lui este deci identificată cu imaginea obiectului, iar aceasta din urmă cu obiectul însuşi, ale cărui calităţi trec în suportul fonic. Între faptul că întruchiparea materială într-un zeu a unei forţe din natură este luată drept forţa însăşi şi faptul că aspectului sonor al cuvîntului i se atribuie puterea obiectului nu este o deosebire de esenţă, ci de material.

Avem după aceea cazul în care nu suportul fonic al cuvîntului este punctul de plecare al simbolizării, ci imaginea obiectului denumit, pe care o putem reda şi printr-un sinonim. Imaginea plugului, de exemplu, a constituit adesea punctul de plecare pentru simbolizarea muncii agricole. Arghezi a recurs însă în versurile următoare la imaginea sapei: „Ca să schimbăm acum întîia oară / Sapa-n condei şi brazda-n călimară . . . '' şi se poate, fireşte, recurge şi la alta.

În arta verbală, simbolul este o modificare a raporturilor obişnuite din semnul lingvistic. Ea atinge însuşi mecanismul semnului fiindcă întîrzie apariţia imaginii obiectului substituit, ascuns un timp prin echivalarea lui cu alt semn. Pentru ca luceafărul să fie înţeles ca substitut al poetului, „ nemuritor şi rece'' faţă de lumea banală, sînt necesari mai mulţi indici intermediari: atribuirea dorinţei omeneşti de iubire pasionată astrului ceresc; intensitatea prea puternică a acestei simţiri pentru lumea obişnuită etc., etc. Simbolul poetului-luceafăr este construit în poemul lui Eminescu pas cu pas, prin intermediul unor semne verbale. Ca şi în mit, nu se spune niciodată ce reprezintă luceafărul, ca şi cînd obiectul simbolizat, poetul, ar fi redat printr-un cuvînt lovit de interdicţia de vocabular.

Simbolizarea are grade de forţă. *Mioriţa*, de exemplu, are un grad de simbolizare mai mare decît *Ghiţă Cătăniţă* sau *Ion al Mare*. Un roman are o forţă de simbolizare mai mică decît un poem liric ş.a.m.d. Recunoaşterea acestor grade reprezintă o problemă de estetică. Determinarea mecanismului de transformare a semnului lingvistic în simbol interesează însă stilistica sau poetica. Dacă un mesaj nu devine poetic decît în măsura în care reuşeşte să realizeze un simbol, premisă presupusă de întreaga noastră discuţie aici, atunci limbajul poetic însuşi nu este decît domeniul de transformare a semnului lingvistic în simbol. În concluzie:

1. Semnul verbal (lingvistic) este o entitate sui-generis, care constituie o clasă specifică de semne.

2. Semnul verbal este capabil să genereze sisteme derivate (cu autonomie semiotică).

3. Semnul verbal poate trimite la alt semn. În acest caz, el devine simbol (verbal).

4. Domeniul de transformare a semnului verbal în simbol este mesajul poetic, transformarea în cauză fiind o poetizare (deturnare) a mesajului. Limbajul poetic este deci limbajul în care un număr de entități — semne verbale — se transformă în simboluri.

1.0.9. NORMA

Orice construcţie lingvistică, de la fonem pînă la cele mai lungi secvenţe verbale, conţine în mod necesar o serie de reguli, de n o r m e, ca să întrebuinţăm un termen care subliniază faptul că ele sînt opera vorbitorilor, şi nu date ale naturii, fiindcă natura nu are norme, ci legi[16].

Norma prezintă deci în primul rînd un caracter social evident, rezultat din acţiunea permanentă a emiţătorilor şi receptorilor asupra propriei lor exprimări care poate lua înfăţişările cele mai variate. Astfel, cînd şcolarii spun „păsăreşte": *apazipi nupu m-apam dupus lapa şcoapalăpă!* ei introduc într-un enunţ obişnuit o normă care cere ca o silabă deschisă şi chiar o vocală simplă în anumite poziţii să fie continuate de un *p*, urmat şi el, la rîndul lui, de vocala după care a fost aşezat.

Norma nu este numai socială, ci şi s u b c o n ş t i e n t ă, ca orice deprindere. De aceea, se produce fără efort deosebit şi nu se interpretează la fiecare aplicare. Dacă o analizăm însă, i se pot pune la îndoială valabilitatea generală şi cîmpul de acţiune. Nu se arată oare nemulţumiţi unii vorbitori de limbă română pentru că se spune *îmi pun pălăria în cap*, cînd — zic ei — ar fi mai bine *îmi pun pălăria pe cap*? Din aceeaşi atitudine izvorăsc şi unele glume întemeiate pe jocuri de cuvinte. Păcală, care tîrăşte după el uşa scoasă din ţîţîni fiindcă i s-a poruncit *să tragă uşa după el*, nu face decît să reducă semantica lui *a trage* la un singur înţeles, modificînd norma de distribuire contextuală a acestui verb.

Analiza nu pune în evidenţă numai aplicarea corectă a normei, ci şi posibilităţile de încălcare a ei, două aspecte care se află totdeauna în corelaţie.

1.0.9.1. Adesea însăşi structura pertinentă a limbii este considerată normă. Adjectivul p e r t i n e n t ă denumeşte în cazul de faţă calitatea structurii de a fi percepută ca atare în enunţuri, ca ceva distinct de ele. Norma este, ca şi structura, un raport, presupus şi implicit în orice formulare verbală închegată. De aceea, între ea şi structură nu există

[16] Pentru normă în genere, vezi Eugenio Coseriu, *Sistema, norma y habla*, în „Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias", IX, 1952, Montevideo, 113—181; Idem., *Teoria del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1961; I. Dănăilă, în LR, XIII, 4, 1964, 338—343; Valeria Guţu-Romalo, *Corectitudine şi greşeală*, Bucureşti, 1972; v. Paula Diaconescu, în SCL, XXIII, 2, 1972, 144; v. şi A. Rey, *Usages, jugements et prescriptions linguistiques*, în „Langue Française", 16, déc. 1972, 4—28. Critica diverselor denumiri date devierii de formaliştii ruşi (dezautomatizare, singularizare, „ostrannenija" etc.) în raport cu norma „necunoscută din punct de vedere ştiinţific" o face Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, în „Langue Française," 3, sept., 1969, 21.

deosebiri esenţiale. Această afirmaţie este însă exactă numai în următoarele două împrejurări:

a) cînd privim norma şi structura la nivelul lor abstract;

b) cînd considerăm structura ca organizare şi numai ca organizare, nu ca material concret organizat.

Condiţia din urmă fiind hotărîtoare pentru întreaga discuţie, ne oprim ceva mai mult asupra ei.

Relaţiile sau raporturile dintre lucruri pot fi interpretate ca independente sau ca derivate. Cum, în ceea ce ne priveşte, sîntem de a doua părere, şi cum, în cazul limbii, „lucruri" înseamnă „unităţi verbale", nu putem conchide decît că norma este, ca şi structura, rezultanta unui lung şir de experienţe lingvistice, prin care, după multe încercări, s-au fixat ariile cele mai convenabile de combinare a „lucrurilor" lingvistice între ele. Cealaltă ipoteză, potrivit căreia relaţiile ar fi independente de lucruri, duce la o concluzie imposibil de adoptat într-o cercetare realistă, pentru că — într-un fel sau altul — trebuie să introducem noi relaţiile în lucruri de undeva din afara acestora din urmă. Ca d e r i v a t e, raporturile pot fi gîndite separat de lucruri, dar aceasta nu înseamnă decît că sfera lor de înţelegere poate fi lărgită sau îngustată.

Echivalînd norma cu structura limbii, subliniem pe de o parte faptul că structura nu face decît să cristalizeze la un nivel abstract practica socio-lingvistică de mii de ani, iar pe de altă parte explicăm rezistenţa excepţională a normelor aflate la gradul cel mai înalt de generalitate, care, dintr-un anumit punct de vedere, seamănă cu fonemele. Ca şi acestea, ele au reieşit din reduceri succesive operate asupra cazurilor particulare; au ca şi fonemele un conţinut logic foarte redus şi, drept corolar, o sferă foarte întinsă. Spre deosebire de foneme, ele prezintă însă grade diferite de abstractizare şi de aceea formează ierarhii, a căror cunoaştere exactă ar fi de foarte mare preţ pentru stilistică. Încercările foarte interesante de a le descoperi şi descrie cu ajutorul gramaticii generative şi transformaţionale prezintă însă marele dezavantaj de a avea o bază exagerat deductivă şi de a simplifica enorm complexitatea materialului concret analizat. Ele se mişcă într-un spaţiu prea limitat spre a le utiliza deocamdată în stilistică. Din acest punct de vedere, foarte semnificativ ni se pare modul în care se tratează aşa-numita „gramaticalitate" a enunţului, un termen din ce în ce mai des utilizat după apariţia studiilor lui N.A. Chomsky despre sintaxă (1957—1966)[17]. „Gramaticalitatea" priveşte corectitudinea enunţului prin prisma structurii lui. Gramatical este enunţul obţinut prin transformări succesive aplicate corect asupra unei propoziţii nucleu. Dar „gramaticalitatea" depinde şi de caracterul regulilor transformării. „O construcţie ca *arborele şopteşte* — spune Sol Saporta — nu este gramaticală decît într-un grad general, fiind conformă stereotipului nume + verb. Numai cînd împărţim numele în animate şi inanimate, iar verbele în subclase şi stabilim restricţii de asociere între anumite verbe şi anumite nume, această formulă violează o restricţie.

[17] Ne referim la N.A. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague, 1957; *Aspects of the Theory of Syntaxe*, Cambridge, Massachusetts, 1965, *Cartesian Linguistics*, NewYork, 1966.

Astfel o frază care violează o regulă foarte generală poate fi mai puţin gramaticală decît o frază care violează o regulă mai specifică. Orice exprimare („ discours") poate fi deci descrisă în termeni de gramaticalitate"[18].

Regulile, restricţiile, stereotipia, ca şi alţi termeni asemănători care ar mai putea fi evocaţi sînt însă sinonimi cu „normă" căci nu fac decît să denumească raportul care asigură îmbinarea elementelor limbii în enunţuri.

Ca să discutăm cu folos despre gradul de gramaticalitate al unui enunţ şi el să fie efectiv un criteriu de apreciere, ar trebui să se stabilească în prealabil două clase de norme : una cuprinzînd pe cele generale ; a doua, pe cele particulare, iar între ele să nu existe o zonă cu norme „mai mult ori mai puţin generale", „ mai mult ori mai puţin particulare". După părerea noastră, o asemenea clasificare este sortită eşecului în cazul limbilor naturale. Nu pentru că acestea nu ar avea norme generale şi norme particulare, ci pentru că termenii „ general" şi „ particular" nu se află în raport de excludere şi unele norme tolerează variaţii mai mari decît altele.

Constatarea e însă veche şi banală, căci se ştie încă de la neogramatici că morfologia e rezistentă la inovaţii, că sintaxa le permite într-o oarecare măsură, cu deosebire în cadrul topicii, iar semantica e deschisă tuturor combinaţiilor. Gramaticalitatea se află deci în raport direct cu însuşirile fundamentale ale diviziunilor limbii. O ilustrare instructivă a acestui fapt a dat-o recent Samuel Levin vorbind despre posibilitatea de apariţie a unei devieri externe în structura fonologică a unui poem. Condiţia era de a se descoperi într-un poem un fonem sau o combinaţie fonologică inexistente în limba curentă. Aşa ceva nu s-a putut găsi însă decît în unele limbi indoamericane [19].

De fapt, variaţiile (abaterile) fonologice apar destul de des, dar numai în aspectul oral al exprimării. Ele nu sînt o excepţie decît cînd nu luăm în consideraţie aspectele particulare de realizare a unui fonem. Este însă foarte adevărat că, în fonologie, ele sînt mult mai îngrădite decît în semantică, distanţa dintre un fonem şi variantele lui fiind mai mică decît distanţa dintre două înţelesuri ale multor cuvinte.

1.0.9.2. *Norma standard* a fost definită de lingvistul ceh J. Mukařovský ca deprindere uzuală sau ca exprimare standard [20]. Prin urmare, o găsim în enunţurile cu cea mai mare frecvenţă. Din păcate, determinarea exactă a frecvenţei lor nu este posibilă în practică din cauza volumului de material lingvistic pe care ar trebui să-l interpretăm statistic. De aceea, unii adepţi ai transformaţionalismului, ca Blanche Grünig, au putut să emită părerea că, în teorie, o frază cu mii de adjective şi de propoziţii relative nu contravine în mod obligatoriu gramaticalităţii [21] sau că „ un

[18] Sol Saporta, *op. cit.*, 176 ; v. Paula Diaconescu, în SCL, XXIII, 2, 1972, 143.

[19] Samuel R. Levin, *Internal and External Deviation in Poetry*, în „ Word", 21, 2, 1965, 225—237.

[20] Jan Mukařovský, *op. cit.*, 22.

[21] Blanche Grünig, *Les théories transformationnelles*, în „ La linguistique", 1, 1966, 83.

enunţ incluzînd un număr de 100 de subiecte . . . este corect, deşi evitat de vorbitori" [22].

Pentru noi, problema este însă tocmai de a stabili limita pînă la care se permite în realitate întinderea unei fraze şi, mai ales, lungimea ei medie, căci evitarea unei unităţi sintactice nemăsurat de mari se întemeiază cu certitudine pe o convenţie din uz, cu alte cuvinte, pe o normă standard.

În practică, norma standard este dată de gramaticile descriptiv-normative. Desigur, se întîmplă ca uzul foarte recent să nu coincidă întru totul cu indicaţiile unei gramatici sau ale alteia, dar nu avem decît să facem corectările impuse de situaţie.

În concluzie, norma standard este o aproximaţie a uzului general al limbii.

1.0.9.3. *Norma intrinsecă şi norma academică.* În cadrul oricărei norme există reguli parţiale sau subnorme. Unele sînt obligatorii, altele sînt facultative. Cele dintîi exclud bineînţeles orice alegere, celelalte, dimpotrivă, o admit prin definiţie. „Orice limbaj — spune Charles E. Osgood — cuprinde caracteristici de două feluri, obligatorii şi variabile, la toate nivelele analizei (fonologic, morfologic şi sintactic). Studiul stilului priveşte caracteristicile variabile ale codului" [23]. Dintre acestea din urmă, emiţătorul alege pe unele în concordanţă cu scopul enunţului, cu experienţa lui lingvistică, cu starea lui sufletească la un moment dat etc. Factorii aceştia fiind de valoare inegală, alegerea poate să nu asigure organizarea omogenă a exprimării, de exemplu una sau mai multe dintre combinaţiile facultative incluse în enunţ să aibă caracter popular sau dialectal, inexistent la celelalte şi în contradicţie cu ele.

Spre a limita numărul deciziilor individuale şi a fixa caracteristicile limbii „corecte", aşa cum este ea concepută în mediul vorbitorilor cultivaţi, una dintre combinaţiile facultative este declarată de o societate savantă, o academie, drept normă corectă, celelalte căzînd automat într-o categorie condamnabilă. Acestei norme îi spunem academică şi o deosebim de norma intrinsecă sau de structura limbii care are totdeauna caracter abstract.

1.0.9.4. *Norma mesajului (textului).* Înţelegerea normei ca deprindere uzuală, ca exprimare standard sau ca fapt de structură, nu a satisfăcut necesităţile impuse de definire a stilului.

S-a încercat atunci îngustarea cîmpului de investigaţii la textele literare, nutrindu-se speranţa că se vor putea determina măcar normele poeziei sau ale exprimării artistice a unui scriitor. „Dacă" substituim normei generale norma autorului, fiindcă este un fenomen care poate fi observat în mod direct — spune M. Riffaterre — această normă a autorului descrisă ca o gramatică reprezintă ceea ce s-a convenit să se numească *limba* autorului" [24]. Şi J. Cohen se referă la ceva foarte asemănător cînd

[22] E. Vasiliu şi Sanda Golopenţia-Eretescu, *Sintaxa transformaţională a limbii române*, Bucureşti, 1969, 27.

[23] Charles E. Osgood, *Some Effects of Motivation on Style of Encoding*, în *Style in Language*, 293.

[24] M. Riffaterre, în „Romance Philology", 14, 3, 1961, 217.

susţine : „ cel puţin ca ipoteză de lucru, existenţa în limbajul tuturor poeţilor a unei invariante care trece prin variantele individuale ; să zicem un mod de deviere raportat la normă, o regulă imanentă a devierii înseşi". Pentru J. Cohen : „ stilul poetic ar fi abaterea medie a ansamblului poemelor ; pornind de la ea, ar fi teoretic posibil să se măsoare „ raţia cantitativă" de poezie dintr-un anumit poem" [25].

Observarea directă a fenomenelor de limbă dintr-un text sau dintr-o suită de texte ale unui emiţător, prozator sau poet, nu e nici ea satisfăcătoare dacă nu descoperim regulile căreia i se supun. Cea mai simplă cale este cercetarea statistică. Ea impune însă identificarea faptelor concrete de limbă cu unităţile aritmetice. Din punctul ei de vedere, exprimarea verbală constituie succesiuni asemănătoare cu algoritmele. Intră deci în acţiune calculul probabilităţilor şi previzibilitatea. De aici remarca lui J.W. Paisley că însuşi conceptul de stil ar fi mai bine numit „ deprinderi de codare", eventual, adăugăm noi, totalitatea deprinderilor de codare. „ Deci, spune autorul citat, caracterul specific al unei opere poate fi definit în termenii unor decizii succesive ale celui care comunică opera, decizii alese de el din repertoriul lui de simboluri [26] . . . " . După cum se poate vedea, „ deprinderile de codare", socotite stil de J.W. Paisley, sînt pasibile de a fi echivalate şi cu norma autorului.

După Samuel Levin, norma este ceea ce rămîne dintr-un poem după ce se elimină devierile plasate pe fondul poemului : „ Deci, dacă arhaisme sau cuvinte recent împrumutate sînt utilizate cu economie în poem, ele pot fi o deviere internă. Dacă însă umplu poemul, atunci ar putea foarte bine să reprezinte norma faţă de care termenii standard devin abatere" [27].

Abaterile sînt, după părerea lui, de două tipuri : de la fondul poemului şi de la o sumă de norme din afara poemului. Celor dintîi le spune interne, celorlalte, externe. Rima, ritmul, aliteraţia, metafora, imaginea, mitul, aşezarea versurilor unul sub altul constituie devieri externe ; „ densitatea" fonologică foarte mare într-un poem, o deviere de la limba curentă etc. sînt interne. „ Devierea lexicală internă — spune Levin — poate să apară pe căi care depind de diversele norme lexicale stabilite într-un poem. Ca să dăm un exemplu : într-un poem în care s-au stabilit norme de exprimare „ poetică", devierea poate fi realizată utilizîndu-se o expresie familiară sau dialectală, un clişeu, un termen vulgar sau obscen ş.a.m.d." [28].

Trecerea problemei normă-deviere din domeniul general al limbii în acela al textului, de preferinţă scris şi artistic, are o importanţă considerabilă, cu toate că, în aparenţă, este numai o simplă fixare a materialului lingvistic, întemeiată pe convingerea că ceea ce se întîmplă în text se întîmplă şi în limbă. Pînă la un anumit punct, acest fapt corespunde cu realitatea. Nu este însă sigur că e valabil în toate situaţiile. Echivalarea microsistemelor, uşor de descoperit într-un text sau un corpus finit, cu macrosistemele, întîmpină, în practică, foarte multe dificultăţi. Dacă

[25] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966, 14.

[26] J.W. Paisley, în „ The Journal of Communication", XIV, 1964, 219, ap. Richard W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stylistics : a Bibliography*, Cambridge, Massachusetts and London, 1968, 66.

[27] Samuel R. Levin, *op. cit.*, 230 ; aceeaşi idee la Jan Mukařovský, *op. cit.*, 18.

[28] Samuel R. Levin, *ibidem*.

e relativ simplu să se facă dovada că sensurile unui cuvînt formează un sistem, dacă se poate arăta că multe cuvinte se grupează în cîmpuri semantice, nu se poate încă dovedi că vocabularul în întregime este sistematic, ceea ce pune sub semnul întrebării valoarea generalizărilor extinse la ansamblul limbii în urma analizei unui fragment lingvistic.

Cu toate acestea, după adoptarea facultativă a unui număr de reguli, mesajul însuşi îşi creează restricţii pe măsură ce se dezvoltă şi ne obligă să le respectăm. Dacă, de exemplu, el este ştiinţific, nu-l mai putem continua decît în acelaşi limbaj, dacă e un mesaj poetic şi a fost deschis printr-o personificare, el continuă la fel pînă într-un punct în care trecerea la altă modalitate de exprimare trebuie foarte atent pregătită etc.

În concluzie, în orice mesaj şi în raport direct cu desfăşurarea lui, *regulile facultative se convertesc în reguli obligatorii*[29].

1.0.9.5. *Categoriile de norme.* Asupra unui fapt concret de limbă de dimensiuni mai mari decît cuvîntul nu acţionează o singură normă, ci cel puţin cinci, şi anume:

1. Norma fonologică,
2. Norma morfologică,
3. Norma sintagmatică sau sintactică,
4. Norma semantică,
5. Norma stilistico-funcţională[30].

Fiecare dintre primele patru se exercită asupra altei laturi a fenomenului lingvistic. A cincea le cuprinde într-un fel sau altul pe toate celelalte.

Norma fonologică asigură combinarea trăsăturilor din planul fonic în foneme, distribuţia fonemelor în complexe sonore etc.; norma morfologică se manifestă în structurarea şi combinarea morfemelor; cea sintagmatică în structurarea sintagmelor şi în combinarea lor; cea semantică în organizarea conţinutului enunţurilor, în transferurile de sens etc.

O propoziţie cu *laptele negru se răsuceşte pe picioare de melc* respectă norma fonologică, morfologică şi sintagmatică, dar nu şi pe cea semantică. Propoziţia aceasta se află — poate — în culpă şi faţă de norma stilistico-funcţională, care integrează mesajele în mediul lor adecvat şi le asigură cadrul cel mai propice, făcînd din ele o parte a unei clase de exprimări acceptabile pe plan social şi cultural. Dar dacă emiterea de enunţuri absurde constituie în anumite împrejurări un fapt literar, norma funcţional-stilistică le creează şi acestora un cadru, căci ea nu este mai restrictivă decît altele, ci acţionează ca un filtru, şi ceea ce nu mai trece prin el este clasat aparte, dar este clasat!

---

[29] După S.R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*: „poemul dă naştere propriului său cod, faţă de care el este singurul mesaj"; ap. Pierre Kuentz, *op. cit.*, 87.

[30] G. Michel (Pottsdam), *Stilnormen Grammatischer Mittel*, în „Zeitschrift für Phonetik", 22, 5, 1969, 493—501 defineşte norma stilistică „uz preferenţial al alomorfelor facultative dintr-un sistem lingvistic".

1.1.0. DEVIEREA SAU ABATEREA

Dacă, după cum am arătat mai înainte, mesajul constituie locul de convertire a regulilor facultative de construire a enunţurilor în reguli obligatorii, atunci este evident că abaterea nu poate fi — între altele — decît efectul menţinerii ca atare a uneia sau mai multor reguli facultative [31]. Situaţiile concrete care le produc sînt atît de variate şi de numeroase încît nu pot fi luate aici în discuţie. Ne rezumăm deci la discutarea cîtorva dintre ele. Să presupunem că emiţătorul unui mesaj adoptă o normă stilistică, adică selectează dintre regulile discursului pe cele potrivite cu ceea ce doreşte să comunice. Din acest moment se pot întîmpla mai multe lucruri. Sau el cunoaşte foarte bine limbajul în care îşi va construi enunţurile, avînd perfecta lui deprindere sau, deşi îl cunoaşte foarte bine, nu are încă deprinderea lui. Cînd nu-l stăpîneşte perfect, emiţătorul tinde să se întoarcă la felul său obişnuit de exprimare, se îndepărtează astfel de la dominanta stilistică aleasă, revine apoi la ea, se îndepărtează iarăşi ş.a.m.d. Ori de cîte ori expunerea e turburată de un eveniment neprevăzut dinlăuntrul sau din afara textului (întreruperile ascultătorilor, ironii la adresa felului său de a vorbi etc.), se ivesc toate condiţiile ca întoarcerea la limbajul cel mai bine cunoscut să fie din ce în ce mai puternică. Variaţiile care decurg de aici sînt abaterile, devierile, erorile etc.

În descrierea ipotezelor anterioare, am avut în vedere numai cazurile în care abaterea este accidentală. Cînd ea nu se datorează necunoaşterii sau lipsei de deprindere, ci unei intenţii, apar alte probleme, dintre care cele mai importante sînt cele artistice.

Devierea intenţionată presupune nu numai cunoaşterea şi deprinderea amănunţită a regulilor stilistice sub dominarea cărora a fost începută expunerea, ci a cît mai multor reguli stilistice, din cît mai multe limbaje, deci a unui registru verbal cu o mare întindere. Un prozator sau un poet trebuie să fie în stare să ordoneze devierile în aşa fel încît să realizeze prin ele efectul scontat. De aici rezultă, între altele, faptul că limbajul artistic îşi creează el însuşi posibilităţi mai mari de a utiliza abaterea decît oricare altul [32]. Descoperindu-i această calitate, suprarealiştii au împins-o intenţionat pînă la ultimele ei consecinţe şi au construit lanţuri fonice care nu mai respectau decît norma elementară de a semăna cu cuvintele unei limbi date, de a le imita structurile, indiferent dacă ele existau sau nu în realitate.

În practică, problema abaterii se rezolvă, nu o dată, prin presupunerea că ideea noastră despre limba standard coincide cu norma, şi tot ce nu o respectă este deviere, abatere, deformare sau greşeală. Dispunînd deci de

[31] Problema devierii, abaterii, încălcării normei etc. formează ea singură un vast capitol teoretic al stilisticii, imposibil de cuprins integral într-o serie de note de subsol. Cea mai simplă şi mai clară expunere a modalităţilor de definire de pînă acum a conceptului a dat-o Nicolae Gueunier, *La pertinence de la notion d'écart en stylistique*, în „Langue Française", 3, sept. 1969, 34—45. Pentru alte aspecte aduse în discuţie, v. lucrarea de faţă 1.0.9. şi 2.1.5.

[32] Dar, cum susţine J. Mukařovský, nu şi pe aceea de a crea noi mijloace de comunicare, căci, „ dat fiind scopul ei, evidenţierea poetică a fenomenelor lingvistice nu poate urmări crearea unor mijloace de comunicare (cum crede Vossler şi şcoala lui)", *Standard Language and Poetic Language*, în *op. cit.*, 28, ceea ce ni se pare discutabil.

zone întregi de devieri, emiţătorului i s-ar cere numai să se decidă. De fapt, el nu e liber, fiindcă nu compune mesaje pentru mesaje sau pentru sine, ci pentru ceilalţi şi, oricît s-ar strădui, nu ştie şi nici nu poate şti tot ce se află în zonele în care abundă abaterile lingvistice.

Atît abaterea întîmplătoare cît şi cea intenţionată nu se petrec decît în discurs şi prin discurs, în materialul concret al limbii şi prin acest material. Dar ce înseamnă, în materialul concret al limbii? Ce reprezintă în aspectul său fonologic, morfologic, sintactic sau semantic abaterea? Exemplele, oricît de aberante, nu demonstrează decît că îndepărtarea de la o regulă este în fond includerea materialului concret în altă clasă sau grupă de reguli sau într-una nouă. Iată cîteva situaţii ilustrative. Construcţii ca *înfricoşare panică, o spaimă panică, o frică panică, teroare panică*, în care substantivul *panică* este întrebuinţat ca adjectiv feminin, fac o impresie curioasă astăzi, părînd greşite. Dar pentru un cunoscător cultivat al limbii române dintre 1840 şi 1860, ar fi fost o greşeală întrebuinţarea lui *panică* aşa cum facem astăzi, căci cuvîntul în discuţie era atunci numai adjectiv. Fără îndoială că un timp vorbitorii deprinşi să spună *o spaimă panică* socoteau greşită exprimarea *i-a cuprins panica* (ar fi trebuit să se spună, din punctul lor de vedere : *i-a cuprins o spaimă* sau *o frică panică!*). După cum se vede, abaterea constă din transferarea lui *panică* dintre adjective printre substantive.

Pentru cei mai mulţi dintre noi adjectivul *cumsecade* este invariabil. Persoanele dotate cu spirit de observaţie etimologică „văd" chiar structura cuvîntului care nu este decît fragmentul de frază : *cum se cade*. Cînd se spune însă *cumsecadele domn N.*[33], se produce abaterea, adică se aplică adjectivului *cumsecade* o regulă valabilă pentru alte adjective româneşti. În sfîrşit, un exemplu din categoria verbelor. Mulţi vorbitori tineri spun sau — mai rar — scriu *plăcem* şi *plăceţi, va place, nu poate place* etc., conjugînd pe *a plăcea* ca pe *a face*. Şi aici este evident că abaterea reprezintă trecerea verbului *a plăcea* din clasa în care intră în mod obişnuit alături de *a avea, a bea, a cădea, a părea, a vedea* etc. în clasa lui *a face, a trage, a bate* etc.

Intenţia noastră nu este să explicăm abaterile particulare şi nici măcar să descriem tipurile lor, pentru care există lucrări speciale de lingvistică. Ceea ce vrem să subliniem este numai faptul că orice abatere, deviere, eroare, greşeală, sau cum vom numi acest fenomen, reprezintă în esenţă trecerea materialului concret de limbă dintr-o clasă în care se află la un moment dat într-o nouă clasă, pentru că nici un fel de material concret de limbă nu poate exista în afara unei norme. Aceasta este o axiomă care ne face să înţelegem mecanismul abaterii. Vorbitorul care trebuie să exprime o idee supune materialul lingvistic regulilor cu care este deprins el, căci, indiferent de certitudinea utilizării lor, el t r e b u i e să spună ce are de spus. E uşor de înţeles că cea mai mică ezitare sau neatenţie este o sursă posibilă de abatere.

1.1.0.1 *Devierea sau abaterea intenţionată.* Cînd este făcută cu intenţie, abaterea nu mai reprezintă simpla trecere a unui material concret

[33] Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a greşelilor*, Bucureşti, 1943, 111; ed. a II-a, 1947.

de limbă dintr-o clasă în altă clasă de reguli, ci şi o luare de poziţie deliberată faţă de normele curente. Ea poate fi o critică implicită la adresa academismului sau ignorarea ostilă a acestuia, dar şi rezultatul unei impresii estetice sau al dorinţei de a atrage atenţia, de a şoca ori de a epata. Oricum, abaterea intenţionată se impune prin efectul de surpriză, prin faptul că mesajul care o conţine cere să fie interpretat nu numai din punctul de vedere al conţinutului său denotativ, nu numai ca expresie a lucrurilor pe care le denumeşte, ci şi din punct de vedere conotativ. Ea este indicele care arată că emiţătorul doreşte să spună şi altceva decît spun toate cuvintele sale din mesaj luate unul cîte unul.

De cele mai multe ori, abaterea intenţionată priveşte înţelesul cuvintelor. Aceasta se datorează pe de o parte posibilităţilor foarte mari ale semanticii, iar pe de altă parte necesităţii de economie. De vreme ce prin abateri semantice un mesaj redă suficient de bine ceea ce emiţătorul a ţinut să-i adauge, de ce s-ar mai recurge şi la altele? Mai ales că insistenţa comportă riscul deconcertării cititorului.

Abaterea semantică intenţionată este adesea o simplă nuanţare a sensului unui termen care poate fi un cuvînt curent. O ilustrare excelentă ne-o oferă primul vers din *Egipetul*:

„ Nilul mişcă *valuri blonde* pe cîmpii cuprinşi de maur"

în care sînt două abateri semantice. Una, foarte uşor de observat, este cea din construcţia *valuri blonde* şi constă din asocierea unei însuşiri tipic umane *(blond)* cu un obiect neînsufleţit *(val)*. A doua, mai puţin evidentă, se află în verbul *mişca*, utilizat ca tranzitiv cu un complement direct neînsufleţit şi concret. Dacă eliminăm din discuţie ca neconcludente pentru analiza de faţă construcţiile în care *mişca* se referă la o parte a corpului omenesc: *(îşi) mişcă braţul*, dacă eliminăm din acelaşi motiv şi factitivul care are înţelesul de „ a face să se mişte împotriva cuiva, a agita", aproape că nu mai întîlnim în altă parte nuanţa din versul citat din *Egipetul*.

Caracterul neobişnuit al formulei eminesciene *Nilul mişcă valuri blonde* rezidă în ambiguitatea voită, care provoacă următoarele interpretări:

a. Nilul face să se mişte valuri blonde . . .

b. Nilul împinge valuri blonde . . .

Fie că alegem pe *a*, fie pe *b*, acţiunea se caracterizează prin absenţa ideii de posesiune, prin izolarea Nilului de valurile lui. E ca şi cum am spune că o persoană mişcă o parte din corpul altei persoane. Or, datorită acestei izolări, Nilul se detaşează clar ca o fiinţă. Personificarea este reluată explicit în versurile 11—12:

„ Nilul mişc-a lui legendă şi oglinda-i galben-clară
Către marea liniştită ce îneacă *al lui dor*".

apoi în fragmentul final din versul 26:

„ . . . Nilul *doarme* şi ies stelele din strungă"

şi în versul 46:

„ Rîul sfînt ne *povesteşte* cu-ale undelor lui gure"

În sfîrşit, ultimul vers în care Nilul apare ca subiect o redă sub altă formă:

„ Nilu-n fund *grădine are*, pomi cu mere de-aur coapte".

Ne-am oprit la contextele din poezie care conţin termenul, personificat iniţial printr-o abatere semantică, nu numai pentru că succesiunile în care *Nilul* este subiect demonstrează caracterul intenţionat al modificării semantice din primul vers al poeziei, ci şi pentru că dintr-o asemenea analiză am obţinut şi o ilustrare a convertirii unei reguli facultative (personificarea) într-o regulă obligatorie (menţinerea ei în decursul textului). Primul act (schimbarea unei nuanţe în conţinutul semantic al verbului) a determinat o imagine obligatoriu structurată pe modelul personificării.

Incontestabil că, pe lîngă fenomenul descris mai sus, apar şi altele care intensifică structura amintită. Epitetul din *valuri blonde* este unul. Opoziţia cu finalul versului („cuprinşi de *maur*") este altul. Metamorfoza apei din *valuri blonde* în *lungi valuri*, în *reci unde*, în „unde care au gură", care *visează spume*, în *a valurilor sfadă* este altul etc. Dar nu am urmărit aici descrierea structurii *Egipetului*, ci ilustrarea abaterii semantice, abatere care dă naştere în cazul de faţă la o serie de organizări particulare ale poemului, destinate să comunice şi altceva decît înfăţişarea pură şi simplă a unui peisaj.

1.1.1. DEVIERE ŞI INTEGRARE

Numim integrare reducerea, poate că ar trebui să spunem chiar reducerea mesajului la normă, după ce unul sau mai multe fragmente din el au fost deviate. Operaţia aceasta o face de obicei receptorul. El stabileşte de la ce normă s-a produs abaterea şi reconstituie mesajul în consecinţă. Dacă, de exemplu, el recunoaşte devierea din versurile:

„Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?"

ca pe o personificare sau, în alţi termeni, ca atribuire a notei semantice de însufleţit obiectului *codru*, atunci readucerea la normă coincide cu acceptarea ideii că Eminescu vede în codru un personaj uman şi-l tratează ca atare. De aici înainte, receptorul ştie că atributele *codrului* sînt, pe de o parte, cele obişnuite, cunoscute de el, iar pe de altă parte, cele pe care i le conferă poetul. Acest acord înseamnă atît stabilirea unui cod particular cu ajutorul căruia receptorul descifrează mesajul în continuare, cît şi orientarea descifrării spre sfera semantică a însuşirilor umane. Receptorul îşi adaptează aşadar codul la cerinţele impuse de devierea semantică şi, în consecinţă, pune în mişcare cînd seria semantică legată de *codru* ca obiect, cînd pe cealaltă. Ambiguitatea despre care se vorbeşte atît de des în poetica modernă este, de fapt, capacitatea de utilizare a două coduri particulare în funcţie de raportarea mesajului la normă.

Ca şi devierile, integrările sînt de mai multe feluri. În linii generale, unele privesc structura formală a expresiei, altele structura de conţinut. Cum cele dintîi sînt rare şi puţin interesante, e normal ca marile schimbări ale mesajului să se petreacă în al doilea tip. Este semnificativ însă că devie-

rile formale pot avea consecinţe asupra celor de conţinut, dînd naştere la „glosări" aparent neprevăzute.

Iată un exemplu din poezia lui Ion Barbu, care scrie în *Din ceas, dedus*[34]:

„Şi [poetul] cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi".

Prima deviere — semantică — priveşte pe *a istovi*, căruia i s-a dat un complement direct la fel ca în limba veche şi în graiurile din Muntenia, unde se mai puteau întîlni fraze ca „de abia istovise pe balaur şi numai iacătă că [. . .]", Ispirescu ap. CADE s.v. În acest sens, *istovi* se consideră astăzi sinonim cu „a prăpădi, a nimici, a da gata". La Barbu, *istovi* pare însă a însemna „a sfîrşi, a duce la capăt, a realiza, a crea". Am spus „pare a însemna", fiindcă nu avem certitudinea că poetul nu a vrut să-i adauge şi ceva din a doua valoare semantică, aceea de „a distruge", cum ne îndeamnă să credem epitetul *ascuns* care urmează. În acest caz, ideea ar fi că, după ce duce la bun sfîrşit cîntecul, adică arta sa poetică, poetul o nimiceşte, ascuzînd-o în sine, cum îşi ascunde marea meduzele verzi pe care le plimbă sub valuri.

Interpretarea aceasta, una dintre mai multe posibile, porneşte de la înţelegerea lui *ascuns* ca epitet pe lîngă *poet*, epitet avînd o valoare foarte asemănătoare cu a unui gerunziu pasiv : „ascunzîndu-se"; deci: ascunzîndu-se (eventual, închizîndu-se în sine), poetul îşi construieşte o artă fără legături cu lumea exterioară, indiferentă la această lume.

Dar *ascuns*, cheia versurilor citate, nu pare în mod explicit ca epitet pentru *poet*. El se poate referi tot atît de bine şi la *cîntec*, printr-o deviere sintactică, greu de transpus într-o normă uzuală, ceea ce face ca *ascuns* să rămînă ambiguu. Dacă-l înţelegem ca epitet al lui *cîntec*, interpretarea versurilor în discuţie diferă întrucîtva de prima noastră propunere. Nu ar mai fi vorba de „poetul care se ascunde etc.", ci de cîntecul care rămîne închis în sine însuşi. Deci nu de o intenţie a creatorului de poezie de a-şi încifra mesajul poetic s-ar putea atunci vorbi, ci de o însuşire intrinsecă a poeziei, care, prin însăşi natura ei, trebuie să aibă sensuri ascunse, greu de transmis, pentru că e construită în profunzime şi se comportă ca meduzele plimbate de mare în adîncul ei intim „sub clopotele verzi".

Între cele două feluri de a înţelege contextul, deosebirea este destul de mică, dar există, iar originea ambiguităţii semantice se află în mod evident în nespecificarea acordului gramatical al lui *ascuns*.

Cu aceasta nu se închide însă problema, căci ceea ce urmează după *ascuns*, *cum numai marea* etc. depinde de acelaşi acord gramatical. Dacă poetul este *ascuns*, atunci el seamănă cu marea care îşi plimbă meduzele sub clopotele verzi, dacă însă cîntecul este *ascuns*, atunci el reprezintă marea.

Ultimul vers, cu o licenţă sintactică şi mai puţin obişnuită, căci propoziţiei *marea plimbă meduzele* îi lipseşte pronumele de reluare, trimite la un enunţ normat : (*marea*) *meduzele cînd le plimbă*, de vreme ce complementul direct se află aşezat înaintea verbului (cf. *cărţile le citeşte*, nu *cărţile citeşte*). Absenţa pronumelui permite însă considerarea termenului *meduzele*

[34] I. Barbu, *Poezii*, Bucureşti, 1970, ed. R. Vulpescu.

drept subiect şi atunci *meduzele* (de sub clopotele verzi) fac marea să se plimbe, adică să se mişte. Virgula pusă după *marea*, explicabilă şi prin inversiunea din interiorul ultimului vers, nu interzice descifrarea în felul arătat a textului (dacă versul final ar fi fost introdus cu ajutorul lui *cînd*, pus la locul lui, virgula nu mai era necesară).

Fiind foarte bine conduse, ambiguităţile poeziei limitează însă interpretările generale la cele dorite de poet, chiar dacă, în detalii, ele lasă oarecare libertate destinatarului. De altminteri, acesta şi este motivul care ne-a împins la discutarea pe larg a cazului în speţă, care pune însă în acelaşi timp în lumină natura efortului cerut receptorului de a readuce mesajul la normă, reconstituind geneza abaterii prin tatonări succesive, deci printr-o refacere a însuşi sistemului de organizare a mesajului interpretat. Prin integrare, receptorul se vede nevoit aşadar să mimeze reflecţiile poetului ca emiţător.

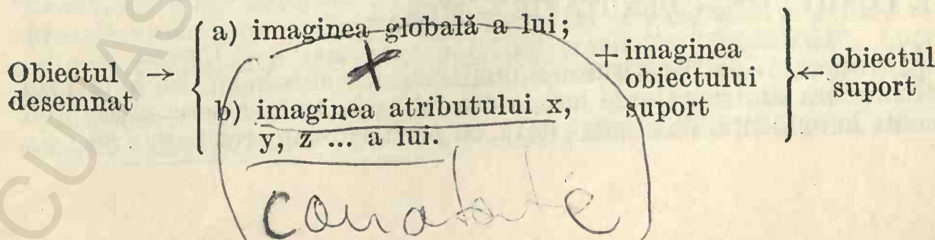
Dacă emiţătorul însuşi întreprinde acţiunea de reducere a mesajului la normă, dînd, sub o formă oarecare, explicaţiile abaterii, el părăseşte domeniul poetic şi trece în cel ştiinţific, didactic etc.

1.2.0. CONOTAŢIA ŞI DENOTAŢIA

Conotaţia şi denotaţia sînt v a l o r i ale semnului, bazate fiecare pe alt raport: denotaţia pe raportul dintre semn şi obiect în genere; conotaţia pe raportul dintre semn şi unele însuşiri ale obiectului, înţelese ca atribute ale acestuia. Valoarea denotativă a semnului *leu*, de exemplu, exclude orice referire la faptul că animalul astfel numit este luat adesea drept o fiinţă cu putere fizică excepţională, cu înfăţişare măreaţă şi nobilă etc. Din perspectiva denotaţiei, leul nu este nici nobil, nici frumos, nici urît, nici rege al animalelor, ci numai un mamifer din familia felidelor (*Panthera leo*), cu o talie anumită, cu o greutate corporală anumită, cu gheare retractile ş.a.m.d. Folosit cu valoare conotativă, semnul *leu* trezeşte însă în mintea noastră ideea de nobleţe, de măreţie sau de cruzime, atribute ale felinului *Panthera leo*. Conotaţia se suprapune deci denotaţiei ca o reprezentare suplimentară, avînd în genere origini foarte variate, dar care se rezumă ca proces la o asociaţie de idei, datorată cînd practicii, cînd imaginaţiei.

Constatările noastre au pe de o parte consecinţe pentru semnul verbal, iar pe de altă parte, pentru mesaj.

Asociere a imaginii obiectului desemnat cu imaginea obiectului suport, semnul ni se înfăţişează numai ca o schemă foarte simplă. Cînd luăm în consideraţie şi conotaţia, schema devine:



Elementele dintre acolade se pot estompa reciproc în acelaşi mod în care se estompează în schema iniţială a semnului imaginea obiectului desemnat în favoarea obiectului suport şi invers. Aşadar, a) este capabil să şteargă temporar din memorie pe b) şi să se asocieze în această postură cu imaginea sau imaginile obiectului suport, după cum oricare dintre ipostazele de sub b) poate face acelaşi lucru cu a).

Frutificarea elementelor dintre acolade se realizează exclusiv *în* şi *prin* context, fie în şi prin contextul de situaţie, fie în şi prin contextul verbal propriu-zis. Numai în această împrejurare imaginile indicate sub a) şi b) pot fi răsturnate una în favoarea celeilalte, pe baza unei reguli, care, deşi nu funcţionează totdeauna foarte strict, este totuşi prezentă în orice combinaţie de semne verbale. Acestei reguli, cu vădit caracter restrictiv, îi vom spune regula includerii în context în principiu numai a uneia dintre valorile semnelor verbale utilizate (de obicei, cuvinte). Opusul ei este ambiguitatea. Vom considera deci tendinţa contextului spre monosemantism drept normă generală, iar ambiguitatea drept o abatere sau, în cazuri pe care le vom specifica la timpul lor, drept o normă specială.

Făcînd inventarul elementelor semantice ale semnului, am constatat că raportul fundamental dintre denotaţie şi conotaţie este conjuncţia logică (*şi-şi*), dar cînd am precizat rolul contextului ne-am întemeiat pe altă constatare, deşi n-am spus-o direct, şi anume că acest raport este disjuncţia (*sau-sau*). Contradicţia este evidentă şi trebuie rezolvată, căci, sau raportul amintit se caracterizează prin conjuncţie, sau prin disjuncţie, sau, în trecerea de la inventar la context, conjuncţia devine disjuncţie. Cum inventarul semantic al semnului formează o paradigmă, el nu se poate baza decît pe conjuncţie. Cum, pe de altă parte, textul este strict sintagmatic, el nu poate fi decît disjunctiv. În sfîrşit în măsura în care actualizează diversele valori din paradigmă, contextul domină paradigma, reducînd-o numai la valorile care răspund necesităţilor lui sintagmatice. Ca procedeu, utilizarea elementelor din paradigma semantică în sintagmele care alcătuiesc un context nu se deosebeşte prin nimic de transpunerea unor elemente din paradigmele fonologice sau morfologice în sintagmele urmărite de fonetica sau sintaxa cea mai tradiţională.

Adevărata problemă rezidă deci în modul de interpretare a celor două domenii principale ale conţinutului semantic al semnului: denotaţia şi conotaţia. Dacă ar fi totdeauna net diferenţiate, ar fi mai uşor de stabilit şi rolul contextului, dar de foarte multe ori ele se confundă. Astfel, dacă la substantivele care denumesc obiecte concrete distincţia se face clar, la substantivele abstracte conotaţia şi denotaţia sînt foarte apropiate, iar la verbe se şi confundă adesea din cauza nuanţelor suplimentare introduse de mod, timp, diateză, persoană etc.

1.2.1. CONOTAŢIE — DENOTAŢIE — MESAJ

În operaţia de constituire a unui mesaj, semnele se combină prin negarea unora dintre valorile lor, în aşa fel încît, la încheierea mesajului se scoate în evidenţă, de această dată, ca pozitivă, valoarea căreia nu i s-a

aplicat nici o negaţie. Prin urmare, dacă, pentru a uşura discuţia de faţă, reducem conţinutul semnului la denotaţie şi la conotaţie, fără a cerceta deocamdată aspectele particulare ale acesteia din urmă, mesajul ne apare ca o serie de negări, cînd ale denotaţiei, cînd ale conotaţiei.

Iată un exemplu simplu din lirica populară, destinat să ilustreze această idee:

„ Iubeşte, bade, iubeşte
Trestie mîndră din baltă,
Subţirea, verde şi-naltă!"
JBD 32.

În limbajul popular, *a iubi* se combină numai cu substantive care indică fiinţe umane. Nu se spune, de exemplu: „ îmi iubesc satul", „ iubesc caii" etc., iar dacă sentimentul se referă totuşi la un animal, se adaugă în mod expres sau aluziv „ca pe un om". Cînd, aşadar, verbul *iubi* are drept obiect un lucru, cum se întîmplă în cazul pe care-l analizăm (*iubeşte trestie!...*), se neagă fie denotaţia lui, fie cealaltă denotaţie. Unul dintre termenii sintagmei, redusă de noi la minimum pentru a pune în evidenţă contrastul, nu poate deci figura cu valoarea lui denotativă. Nu dispunem însă de nici un indice lămuritor în planul formal. În celălalt plan dispunem însă de patru epitete: *mîndră, subţirea, verde, înaltă*. Rolul lor este de a stabili pentru *trestie* o poziţie favorizată în context prin insistenţa cu care i se subliniază calităţile. Trei epitete convin atît *trestiei* ca atare, cît şi unei fete tinere: *mîndră, înaltă, subţirea*. Unul, *subţirea*, apare ca diminutiv nu în mod cu totul accidental sau numai pentru raţiuni de metrică, ci pentru că aşa se întrebuinţează frecvent în poezia populară pe lîngă *mîndră, fată* etc. De aceea, epitetele accentuează aici contrastul dintre verb şi *trestie* şi fac imposibilă acceptarea valorii denotative pentru aceasta din urmă. Lui *trestie* trebuie prin urmare să i se dea un înţeles metaforic. Contrastul din sintagma de bază *iubeşte trestie!* . . . a fost deci eliminat printr-o succesiune de negări care, asigurînd lui *trestie* înţelesul de „ fată", au creat acordul final necesar sintagmei.

Exemplul următor, ales tot cu intenţia de a evidenţia mecanismul cercetat, este un catren din poezia lui Eminescu:

„ Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Şi-ncet să mi-te-apropii".

Conotaţiile apar în sintagmele *ramuri bat (în geam)* şi *se cutremur plopii*. În amîndouă, ele sînt produse de verbe. *A bate* se află în contrast cu *ramuri*, iar *a se cutremura* cu *plopii*, fiindcă subiectul lui *bate*, cu specificarea *în geam*, pare o fiinţă, iar subiectul lui *a se cutremura* trebuie să fie o fiinţă. Rezultă că *ramuri* şi *plopi* au conotaţia „persoană". Această soluţie este obligatorie nu din cauza impresiei noastre, ci fiindcă primul verb a fost însoţit de circumstanţa *în geam*, care deşi nu exclude posibilitatea ca ramurile să l o v e a s c ă *în geam*, deci ca verbul să aibă valoarea

sa denotativă cunoscută, creează totuşi o stare de ambiguitate, risipită de ceea ce urmează, căci contrastul dintre *a se cutremura* şi *plopii* nu dispare decît prin personificare pe care, acum, trebuie s-o acceptăm şi pentru prima sintagmă.

Conotaţiile astfel determinate se pot extinde ulterior, căci *ramuri* şi *plopii* reprezintă o metonimie pentru natură şi exprimă o viziune potrivit căreia natura este asociată la sentimentul iubirii exprimat de poet.

1.2.2. TIPURI DE CONOTAŢII

Pe lîngă mecanismul care-i dă naştere, conotaţia pune şi alte probleme. Cele mai importante sînt: tipurile, caracterul lor social sau individual, cantitatea de conotaţii admisă de un context.

În legătură cu tipurile, Yoshihiko Ikegami a propus recent o clasificare după care conotaţiile apar în două situaţii generale: cînd un cuvînt evocă prin asociaţie de idei alt cuvînt; cînd un referent evocă tot prin asociaţie de idei alt referent.

Cînd un cuvînt evocă alt cuvînt, sursa conotaţiei este lingvistică, iar cînd un referent evocă alt referent, sursa este extralingvistică.

Prima situaţie-tip cuprinde, după autorul citat, şase posibilităţi:

1. Un cuvînt evocă alt cuvînt cu o structură fonologică identică sau parţial similară: *apă* pe *sapă*, *adapă* pe *ceapă* etc.

2. Un cuvînt evocă o formă de limbă care-l poate substitui în acelaşi context: *aer* pe *văzduh*, *ceaţă* pe *negură*, *seară* pe *amurg*, *vreme* pe *timp*, *a muri* pe *a da ortul popii* etc.

3. Un cuvînt evocă o formă de limbă cu care poate fi combinat: *apă* pe *rece*, *lapte* pe *dulce*, *acru*, *bătut*, *covăsit*, *a iubi* pe *cu dor* etc.

4. Un cuvînt evocă o formă de limbă în care el intră ca parte: *brînci* pe *a da în brînci*, *a cădea în brînci*, *covăsit* pe *lapte*, *astăzi* pe *azi* şi pe *zi*, *poimîine* pe *mîine* etc.

5. Un cuvînt evocă o formă de limbă cu structură semantică identică în întregime sau în parte: *bărbat* evocă pe *soţ*, *muiere* pe *soţie*, *nevastă*, *femeie*, *a muri* pe *deceda*, *răposa* etc.

6. Un cuvînt evocă o formă de limbă cu structură grafică similară.

La rîndul lor, toate formele evocate pot produce asocieri, încît cuvîntul se înconjoară de un adevărat cîmp asociativ [35], care seamănă foarte bine cu cel propus odinioară de Ferdinand de Saussure în *Cours de linguistique générale*, cu deosebirea că, pe cînd Saussure nu intra în detalii, Ikegami descrie şi clasifică principalele serii de asociaţii. Poate şi de aceea, autorii care semnează cu numele de grupul μ o recentă *Rhétorique générale* nu au reţinut decît două dintre modalităţile avute în vedere de Yoshihiko Ikegami, pe cele de sub 3 şi 4. După părerea lor, marile categorii de conotaţii sînt de fapt speciile de metonimie, redate în mod curent

---

[35] Yoshihiko Ikegami, *Structural Semantics: A Survey and Problems*, în „Linguistics", 33, 1967, 64 ş.u.

în manuale (conţinătorul pentru conţinut, produsul pentru producător, materia pentru produs, cauza pentru efect etc.)[36].

Autorii au o vizibilă preferinţă pentru metonimie şi manifestă reticenţă faţă de metaforă, adoptînd poziţia lui R. Jakobson [37]. Indiferent însă de aceasta, ei restrîng prea mult, după părerea noastră, modalităţile de apariţie a conotaţiei.

1.2.3. CARACTERUL CONOTAŢIEI

Caracterul social sau individual al conotaţiei se află într-o foarte strînsă legătură cu definirea celuilalt concept, denotaţia. Dacă, aşa cum spune A. Martinet, denotaţia reprezintă „ceea ce este comun în valoarea unui cuvînt pentru ansamblul de vorbitori ai unei limbi" [38], sau dacă este, cum lasă a se înţelege L. Hjelmslev[39], evaluarea socială a semnificaţiei cuvîntului, atunci conotaţia — la rîndul ei — trebuie să fie numai particulară sau individuală.

Am ridicat şi altă dată o obiecţie de principiu împotriva acestei interpretări. Ne vom opri acum ceva mai mult asupra ei. Există împrejurări sociale care determină adăugarea unei valori semantice peiorative în conţinutul semantic al unui cuvînt. Printre acestea se numără conflictele deschise sau numai tensiunile politice dintre două populaţii, dintre două naţiuni, dintre două sau mai multe clase ori grupuri sociale. Ambianţa agresivă care se creează în asemenea împrejurări duce inevitabil la încărcarea semantică a unor cuvinte cu valori peiorative care rămîn de cele mai multe ori înregistrate ca atare, chiar după ce starea de tensiune a trecut. Potrivit cu cele două opinii mai sus citate, ar trebui să credem că aceste valori sînt denotaţii măcar într-o epocă, ceea ce ni se pare fals. Dar nu numai atît, fiecare limbă dispune de sinonime peiorative, apărute în alte împrejurări decît cele descrise aici. Unele dintre ele prezintă o faţă conotativă dublă, căci într-un mediu social sînt indicele integrării individului în acest mediu, deci o marcă pozitivă, în timp ce în alt mediu sînt o marcă negativă, marca renunţării la anumite conformisme. Ne referim bineînţeles la termenii de argou, la cuvintele obscene, triviale sau vulgare etc.

Ni se pare deci limpede că definirea denotaţiei ca valoarea semantică unanim acceptată pentru un cuvînt este neconcludentă. Ar mai fi de remarcat şi faptul că nici în diacronie nu se aplică această formulă, de vreme ce cuvintele îşi menţin multă vreme plusurile semantice (peiorative) generalizate la un moment dat.

În concluzie, conotaţia nu este *în mod necesar şi obligatoriu* o valoare semantică particulară, de grup social, şi cu atît mai puţin nu este în mod necesar şi obligatoriu o valoare semantică individuală. Aceasta nu înseamnă,

---

[36] J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, 1970, 119.

[37] R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, 83 ş.u.

[38] A. Martinet, *Connotations, poésie et culture*, în *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, II, 1968, 1290.

[39] L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, 109.

ne grăbim s-o spunem, că ea este în mod necesar şi obligatoriu o valoare semantică generală, ci numai că *poate* să fie atît generală cît şi particulară sau individuală. Lucrul se ştie însă de mult, chiar de la apariţia *Poeticii* lui Aristotel, dar, în termenii lingvisticii, a fost formulat abia de F. de Saussure şi ceva mai tîrziu de L. Bloomfield pentru americani şi apoi reluat de mulţi alţii.

Prin urmare, dacă denotaţia şi conotaţia nu se află în mod necesar şi obligatoriu în raportul de opoziţie dintre o valoare semantică generală şi una particulară sau individuală, rezultă sau că denotaţia este echivalenţa conceptului ori a unui sens ştiinţific elaborat [40], cum se susţine în teoriile semantice inspirate de Ogden şi Richards, sau, cum am propus noi înşine aici, pornind de la punctul de vedere al logicienilor, denotaţia este imaginea (reprezentarea) globală a obiectului denumit, iar conotaţia este reprezentarea unui atribut al obiectului, nedetaşat de el [41].

Considerarea denotaţiei ca sens sau concept elaborat ştiinţific nu ne convine pentru că nu toate cuvintele în uz au fost supuse unei asemenea elaborări, şi, fără îndoială, foarte multe nici nu vor fi supuse vreodată. Desigur, asociaţiile de idei au în cele din urmă o bază obiectivă reală, adică un mod de reflectare a lumii, dar între această bază şi valorile semantice din cuvinte se interpun nenumăraţi factori (experienţa vorbitorului, mentalitatea de grup, convenţiile sociale, fantezia individuală etc.). Ei duc adesea la o reflectare secundară, deviată de jocul asociaţiilor de idei şi de evocările produse de el [42].

Insistenţa cu care s-a căutat în denotaţie o valoare semantică generală, necesară şi obligatorie, a făcut pe Roland Barthes să caute acelaşi lucru şi în conotaţie. Semiologia lui conotativă, concepută ca o adevărată antropologie istorică, are ambiţia de a inventaria, a descrie şi, mai ales, a denunţa sistemele semantice secundare, parazitare şi falsificatoare ale realităţii. Dar, cum arată J. Molino, unităţile de bază ale sistemelor conotative inventate de R. Barthes nu pot fi descoperite prin procedee lingvistice, şi, zice el: „după cum, datorită unei perspective psihologice s-a căutat să se opună sensul cognitiv sau intelectual al unui semn sensului său afectiv, denumit conotaţie, tot astfel, datorită unei perspective sociologice asupra ideologiilor, se face distincţie între sensul neutru, obiectiv — denotaţia — şi valoarea politică şi socială a semnului — conotaţia lui" [43]. Fără îndoială că R. Barthes are dreptul să analizeze modul în care se reflectă ideologia şi mitologia socială a unei societăţi în conotaţiile limbii acesteia, să dezvăluie cu toată tăria caracterul de clasă al unor conotaţii şi sisteme conotative particulare, să combată efectele lor negative în sistemul de educaţie burgheză etc., etc. Dar echivalarea conotaţiilor, văzute sau nu ca formînd un sistem, cu o singură valoare a lor, cu cea politică, înseamnă a trece obligaţiile de a analiza ideologiile asupra lingvisticii, ceea ce constituie, după părerea noastră, o deplasare nejustificată

---

[40] Vezi Jean Molino, *La connotation*, în „La linguistique", 1, 7, 1971, 5 ş.u.

[41] Vezi şi S. Marcus, *Poetica matematică*, 48—49.

[42] După Tzvetan Todorov, *La Littérature et la signification*, 30, conotaţia nu este arbitrară şi nici individuală, ci apare în interiorul unui sistem semnificativ, aplicîndu-se obiectelor, ceea ce ar dovedi că nu ţine de lingvistică.

[43] Jean Molino, *op. cit.*, 27—28.

de la filozofia socială la lingvistică. Pe de altă parte, în această teorie, şi nu numai în ea, conotaţia este privită ca un dat, pe cînd ea reprezintă partea cea mai mobilă a conţinutului semantic, partea în care individul poate interveni cu personalitatea lui, nu numai spre a selecta atributele obiectelor, ci şi spre a sugera unele necunoscute încă sau nepuse încă în lumină. O metaforă sau o metonimie nu oferă numai o imagine nouă a obiectului, ci şi un model de asociere, pe baza căruia se constituie alte metafore şi metonimii. După ce, de exemplu, s-a spus că un scriitor a fost „o pană ascuţită", se poate spune şi că a înfierat cu „peniţa lui ascuţită" sau cu „condeiul lui aspru" etc. racilele lumii în care a trăit. Nefiind limitat la o asociere concretă, modelul deschide calea altor asocieri, dintre care unele sînt în mod necesar strict individuale, cel puţin o perioadă. Faptul că nu rămîn pe veşnicie astfel nu face decît să ilustreze ideea că individualul şi socialul se află într-un raport analogic celui dintre particular şi general. Vom conchide deci că domeniul conotaţiilor verbale constituie din punct de vedere lingvistic spaţiul creaţiilor individuale, care, evident, au sau nu au succes, sînt sau nu înţelese, imitate etc. Caracterul lor ideologic este altă problemă, căci indiferent de viziunea şi convingerile politice ale creatorului lor, mecanismul lor de generare este acelaşi; el este o tehnică, nu o ideologie.

1.2.4. NUMĂRUL DE CONOTAŢII ÎN MESAJ

Cantitatea de conotaţie admisă de un mesaj nu poate să fie niciodată egală cu numărul de semne utilizate în mesaj, ci cel mult cu numărul total de semne minus 1.

Demonstrarea acestei afirmaţii este foarte simplă: nici un mesaj nu se construieşte fără cuvinte de legătură, fără unelte gramaticale, care sînt şi ele semne, dar nu conţin conotaţii decît în mod excepţional. Atît ar fi de ajuns pentru acceptarea regulii referitoare la cantitatea de conotaţii dintr-un mesaj, dar, de fapt, nici termenii cu sens deplin nu intră în mesaj numai prin conotaţiile lor. Mesajul are nevoie de un cadru denotativ minim, chiar atunci cînd este ermetic. Motivul principal l-am arătat vorbind ceva mai înainte despre principiul constituirii lui prin negări succesive ale valorilor din paradigma semantică a cuvintelor incluse în el. În mod spontan, orice cuvînt trimite la referentul lui, dacă, bineînţeles, nu a fost ales de la început dintre termenii marcaţi stilistic prin apartenenţa lor la limbajul argotic, la un limbaj regional etc. Reprezentarea spontană, coincizînd de obicei cu denotaţia, trebuie eliminată cînd termenul ne interesează pentru una dintre conotaţiile lui.

Prima consecinţă a acestor constatări este imposibilitatea de existenţă reală a unui limbaj conotativ pur. Limbajul cel mai puternic marcat stilistic nu este decît d o m i n a t de conotaţii, şi nu complet denotativ. Precizările acestea nu decurg dintr-o pedanterie la care s-ar putea replica prin presupunerea că nici cei care vorbesc despre limbaj conotativ nu

înţeleg de fapt că acest limbaj ar exclude orice denotaţie. Dacă într-adevăr aşa stau lucrurile — ceea ce nu credem — atunci soluţia e foarte simplă: nu există decît limbaje şi implicit mesaje dominate de valori conotative, de conotaţie. În realitate însă (vezi discuţia privind baza teoriei lui R. Barthes), „amănuntul" acesta este uitat. De aceea se şi afirmă adesea că „poetul" este creator de limbă, cînd el nu este decît creator de conotaţii. De aceea, se şi opune fără nici o nuanţare limbajul poetic restului limbii, susţinîndu-se că el este cu totul altceva decît restul limbii, cînd el nu este de fapt decît limbajul cel mai puternic dominat de conotaţii şi locul în care apar cel mai frecvent conotaţii individuale.

Cu aceasta nu se încheie însă seria de confuzii, căci limbajul conotativ este opus unui limbaj denotativ pur. Or, dacă un limbaj conotativ pur este imposibil, un limbaj denotativ pur este tot atît de imposibil în sistemul limbilor naturale. El poate fi imaginat şi chiar construit, dar ca limbaj artificial, algoritmic, univoc şi limitat funcţional prin definiţie [44].

În încheiere, reţinem următoarele:

1. Conotaţia este expresia verbală a imaginii atributelor obiectului denumit, gîndite ca ceva nedetaşat de el.

2. Conotaţia rezultă dintr-o serie de negări contextuale produse de evocările determinate de asocierile de idei.

3. Conotaţia este o funcţie a contextului, întemeiată pe raportul dintre valorile denotative şi cele conotative incluse în context [45].

4. Conotaţia poate fi atît socială cît şi individuală, spre deosebire de denotaţie, care nu poate fi individuală.

5. Nu există limbaj conotativ pur sau limbaj denotativ natural pur, ci numai limbaj dominat de conotaţie sau de denotaţie.

---

[44] Contrar punctului de vedere exprimat de L. Hjelmslev în *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1968, 155, unde literatura artistică este definită ca „o limbă de conotaţii", în opoziţie cu limbile naturale denumite de lingvistul danez „limbi de denotaţii", v. şi Jean Domerc, *La glossématique et l'esthétique*, în „Langue Française", 3, sept. 1969, 103 ş.u.; v. şi Nicole Gueunier, *La pertinence de l'écart en stylistique*, în „Langue Française", 3, sept. 1969, 41, care propune definirea semnificaţiei literare ca suprapunere a unui sistem conotativ peste un sistem denotativ.

[45] Paula Diaconescu a demonstrat acest lucru pentru epitet în SCL, XXIII, 2, 1972, 138 ş.u.

2.

DETERMINAREA LIMBAJELOR ȘI A STILURILOR

2.0.0. NOŢIUNEA DE LIMBAJ

Înţelegem aici prin *limbaj* un sistem lingvistic mai mult ori mai puţin specializat în redarea conţinutului de idei specifice unei activităţi profesionale, unuia sau mai multor domenii din viaţa social-culturală, cum sînt arta literaturii, ştiinţa şi tehnica, filozofia, critica literară şi artistică, istoria, viaţa familială etc., care, toate, au, ori tind să aibă, cuvinte, expresii şi reguli proprii de organizare, rezultate din diverse restricţii impuse limbii. Într-un asemenea sistem, cuvintele polisemantice, de exemplu, pot fi reduse la una sau două dintre valorile lor, se pot prefera termenii nemarcaţi stilistic; se evită sau nu formulele sintactice-tip, se insistă sau nu asupra posibilităţilor de creare de noi cuvinte, se alege cea mai potrivită formă gramaticală dintre mai multe existente etc. etc.

Restricţiile enumerate şi altele asemenea lor se reunesc într-o structură care „actualizează" limba. De aceea, orice limbaj nu este decît limba căreia i se atribuie o destinaţie specială.

Datorită acestui fapt, structura ei de ansamblu se simplifică, după cum rezultă, între altele, din limbajul ştiinţific din care se evită sinonimia, paradigmele duble, inversiunile sintactice cu valoare pur estetică etc. Chiar cînd este adaptată la arta literară, această structură suferă restricţii, căci, de exemplu, în textul scriitorului nu intră niciodată automat particularităţile regionale prescrise de uzul literar-artistic.

Ca şi în biologie, se poate aplica şi aici, desigur analogic, dictonul „funcţia creează organul", căci o destinaţie specială şi constantă transformă limba în limbaj.

2.0.1. DIALECT ŞI LIMBAJ

Procesul se datorează exclusiv factorului social-cultural. De aceea, între limbaje şi dialecte sau graiuri nu există ca element comun decît faptul că ambele pot fi numite variante. Dar, pe cînd primele se plasează în diverse puncte pe axa verticală, reprezentată de nivelul social-cultural atins de societate, dialectele şi graiurile rămîn, în calitatea lor de modalităţi locale de exprimare, pe treapta social-culturală de bază a edificiului, avînd un rol exact invers decît limbajele, acela de a asigura mijloacele de exprimare în toate împrejurările vieţii. Dacă se simte totuşi nevoia de precizări şi de specializări lingvistice, acestea pot să apară şi în dialecte sau în graiuri, dar sub un aspect rudimentar, care nu dă naştere niciodată la distanţări verbale mari între vorbitori, căci ele nu se pot dezvolta în cadrul îngust al vieţii săteşti, mai simplă decît viaţa naţiunii.

Pe de altă parte, datele dialectale, afară de apariţia lor accidentală sau de introducerea lor intenţionată în exprimarea artistică, sînt excluse din limbajele culte.

2.0.2. STIL — LIMBAJ

Modalităţile de distingere a limbajelor de stiluri (ne referim la stilurile individuale) sînt mai reduse, dat fiind că ambele fenomene fac parte din aceeaşi serie, deşi cele dintîi au fost numite şi *stiluri funcţionale* sau *stiluri ale limbii*, mai ales după studiile lingviştilor praghezi. „Concepţiile de sistem şi de funcţie au făcut pe unii membri ai şcolii de la Praga să vadă limba ca o formaţie complexă, cu straturi diferenţiate. În limba literară ei deosebeau limbaje speciale sau stiluri funcţionale, de exemplu : stilul tehnic, stilul poetic, stilul familial etc." [46]. Adoptată de A.N. Gvozdev[47], E. Riesel[48], I.R. Galperin[49], V.V. Vinogradov[50] şi de alţi lingvişti sovietici, poziţia pragheză a fost cînd nuanţată, cînd simplificată. A.N. Gvozdev afirmă, de exemplu, că stilurile limbii sînt ramificaţiile limbii întregului popor care „conţin anumite diferenţe lingvistice şi sînt înzestrate cu mijloace specifice proprii sau numai întrebuinţate cu precădere"[51]. După autorul citat, la părerea căruia s-a raliat şi E. Riesel[52], stilurile limbii constituie sisteme lingvistice mai mult sau mai puţin închise.

Dorind să evite ramificarea exagerată a limbii prin declararea drept stil al limbii a oricărei exprimări speciale, R.A. Budagov scrie : „Nouă ni se pare că este absolut necesar să se delimiteze cu stricteţe stilurile propriu-zise ale limbii, care sînt determinate de însăşi natura limbii, de acele fenomene lingvistice care nu sînt determinate nemijlocit de natura limbii, ci mai degrabă depind de specificul altor fenomene sociale". Şi, după cum consideră nepotrivită adoptarea ideii stilurilor pe genuri şi subgenuri literare : „ tot aşa — spune el — prezenţa unor termeni chimici speciali într-o lucrare de chimie sau a unor termeni biologici speciali într-un tratat de biologie este determinată nu de faptul că există un stil al limbii chimic sau biologic [. . .], ci de faptul că fiecare ştiinţă operează cu noţiunile sale specifice, determinate de specificul însuşi al ştiinţei respective" [53].

Autorul are dreptate şi ar putea fi urmat întru totul dacă am avea o definiţie pentru ceea ce el numeşte „natura limbii" şi o diferenţiere clară a noţiunilor ştiinţifice de modalităţile lor curente de exprimare.

---

[46] *Réponses aux questions linguistiques au IVème Congrès International des slavistes*, Moscou, 1958, reprodus după Iosef Váchek, *Dictionnaire de linguistique de l'École de Prague*, 1960, Utrecht—Anvers, articolul *Styles fonctionnels*.

[47] A.N. Gvozdev, *Očerki po stilistike rysskogo jazyka*, ed. a II-a, Moscova, 1958, 19—39.

[48] E. Riesel, *Abriß der deutschen Stilistik*, Moscova, 1957, 7.

[49] I.R. Galperin, *Očerki po stilistike anglijskogo jazyka*, Moscova, 1958, 19 ş.u., 342 ş.u.

[50] V. Vinogradov, în „Vestnik MGU", 7, (1949).

[51] A.N. Gvozdev, *loc. cit.*

[52] E. Riesel, *loc. cit.*

[53] R.A. Budagov, *Introducere în ştiinţa limbii*, trad. şi note de Gh. Mihăilă, Bucureşti, 1961, 481. Problema numărului de limbaje am discutat-o în *Româna literară şi problemele ei principale*, Bucureşti, 1961, şi în *Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii* din *Probleme de lingvistică generală*, IV, 1962, 66—70. Pentru obiecţii, v. Gh. Bolocan, în SCL, XII, 1, 1961, 35 ş.u. Dificultăţile de stabilire a variantelor stilistico-funcţionale sînt mereu prezente. Izbindu-se de ele în practică, lingvistica aplicată şi socio-lingvistica îşi îndreaptă abia acum atenţia asupra lor ; vezi relatările lui Cl. Mîrza privind şcoala de la Edinburg, în SCL, XXIII, 5, 1972, 582.

2.0.3. MESAJUL ÎN LIMBAJELE ŞTIINŢIFICE ŞI ÎN CEL ARTISTIC

Simplificarea terminologică prin care limbajul este identificat cu stilul funcţional sau cu stilul limbii duce la o dezbatere de principii, cu atît mai importantă cu cît nici stilul (fără determinări) nu se distinge destul de bine de stilul individual. Pe lîngă aspectele strict legate de personalitatea autorului, ultimul conţine o sumă de caracteristici care-l fac să fie romantic, simbolist, realist, baroc, suprarealist, retoric etc., căci în contrast cu *uniformitatea* mesajelor ştiinţifice cele artistice prezintă o mare *varietate*. Ele redau un conţinut gnoseologic slab diferenţiat în forme diverse şi nuanţate, în timp ce, în limbajele ştiinţifice, conţinuturi puternic diferenţiate gnoseologic, de exemplu, judecăţile din fizică faţă de cele din chimie sau din biologie, se exprimă în mod asemănător sau chiar identic. În principiu, cu cît conţinutul este mai vag, mai elastic, mai pasibil de elaborări individuale, cu atît poate fi exprimat mai variat şi cu cît este mai limitat, mai strîns legat de ceea ce ştim în mod pozitiv despre un obiect, un fenomen, o relaţie, cu atît redarea lui este încorsetată de necesitatea unei formulări riguroase. Există deci o distincţie globală între limbajul literar artistic şi limbajele ştiinţifice. Ea pare că nu se aplică însă raportului dintre limbă şi limbajul artistic, pentru că şi limba se caracterizează prin varietate. Dacă admitem însă că ea cuprinde limbajul artistic (v. 2.0.0), atunci lucrurile sînt clare.

2.0.4. DISTANŢA DINTRE MESAJE

Limbajul artistic se deosebeşte deci suficient de bine şi de limbă şi de limbajele ştiinţifice. În schimb, cînd vrem să caracterizăm mai amănunţit două limbaje ştiinţifice asemănătoare, întîmpinăm mari greutăţi, căci obligaţia de a exprima cît mai multe detalii despre fenomene micşorează distanţa dintre mesajele ştiinţifice. Acest fapt, curios la prima vedere, pentru că ne-am aştepta ca exprimarea ideilor să fie cu atît mai variată cu cît ştim mai mult despre obiecte, ar putea fi numit **regula calităţii stilistice inverse**. Ea este un rezultat al tendinţei de economie. Vorbitorul angajat în ştiinţă recurge mai bucuros la formule-tip cu conţinut precis decît la formulări noi, fiind interesat de înţelegerea pe cît posibil univocă a ideilor lui. Regula calităţii stilistice inverse explică de ce limbajele ştiinţei formează o reţea de structuri lingvistice în care trecerea de la o modalitate de exprimare la alta se face pe nesimţite, ca trecerea de la o culoare la alta în spectrul solar. Numai extremele rămîn în contrast vizibil.

Foarte probabil că uniformitatea exprimării a şi dus la lipsa de interes a celor mai mulţi specialişti în stilistică faţă de limbajele ştiinţei. Se consideră chiar că distingerea lor nici nu este posibilă numai prin structură, deşi nu se poate constata existenţa unor elemente de inventar şi a unor relaţii proprii. De exemplu, în limbajele ştiinţifice româneşti

apare un grup consonantic inițial, necunoscut de vorbirea populară: *gn-*, în cuvinte ca *gnais*, *gnom*, *gnoseologic* etc., apar termeni formați pe cale savantă, prepoziții și conjuncții compuse sau de valori semantice strict cantonate în limbajul cult etc.

2.0.5. NECESITATEA UNUI PUNCT DE REFERINȚĂ STILISTICĂ

Mulțimea aspectelor particulare sub care se înfățișează un idiom impune cu necesitate căutarea unui punct de referință stilistică avînd drept calitate fundamentală stabilirea sau chiar fixitatea.

Sub aspect teoretic, el poate fi identificat în schema de structură a limbii. Dar, după cum între schița unui mecanism și un aparat construit pe baza ei este o mare distanță, tot astfel, între schema limbii și valorile concrete ale unui mesaj este o mare distanță. Dacă cercetăm, de exemplu, situația gramaticală a unei părți de vorbire, constatăm că între formulele generale care îi descriu comportarea și aspectele ei în textele curente se interpun o serie de reguli din ce în ce mai detaliate. Ar fi bineînțeles foarte simplu dacă aceste reguli ar decurge automat una din alta, dar nu numai că nu se întîmplă totdeauna așa, ci de multe ori ele se suprapun, se întretaie și contravin formulei inițiale. Într-un idiom natural, numărul de fapte concrete cărora nu li se aplică formula de bază este adesea atît de mare, încît sîntem nevoiți ca, odată cu ea, să învățăm și excepțiile, care, dacă sînt multe în gramatică, sînt și mai multe în semantică și în lexic.

Prin urmare, deși corespunde din punct de vedere teoretic necesităților noastre, schema de structură a limbii se dovedește greu de utilizat în practica stilistică, unde ne mișcăm în planul fenomenelor particulare.

După modul în care au fost interpretate aceste fenomene, distingem trei poziții principale:

1. Fenomenele de stil sînt raportate unul cîte unul sau pe grupuri mai mult ori mai puțin omogene la o schemă oarecare a limbii.

2. Fenomenele de stil sînt raportate, tot unul cîte unul sau pe grupuri, la un limbaj oarecare, la limbajul standard, la cel științific, la cel poetic etc.

3. Fenomenele de stil sînt raportate întîi la schema particulară a unui limbaj și, în măsura posibilului, nu unul cîte unul, ci ca părți ale unui ansamblu structurat (mesaj, text). După aceasta, rezultatele sînt comparate cu schema generală a limbii.

În ceea ce ne privește, am adoptat de mai multă vreme metoda a treia. Prin ea am ajuns la conceptul de ierarhie stilistică a limbii și la cel de idiostil[54]. Am constatat că ierarhia stilistică reprezintă dacă nu

[54] I. Coteanu, *Structura stilistică a limbii*, în *Elemente de lingvistică structurală*, București, 1967, 211 ș.u.; *Idiostilul*, în *Sistemele limbii*, București, 1970, 45.

lb. ca idiostil.

modelarea stilistică cea mai convenabilă a limbii, măcar un model care permite caracterizarea lingvistică a unor exprimări net diferenţiate prin uz, inclusiv a celei din limbajul poetic.

Punctul final de referinţă ar putea fi, bineînţeles, schema limbii, dar ţinînd seama de faptul că în construcţia noastră intră şi factorul social-cultural care dă caracter stilistic funcţional întregului, am avea nevoie de un element de referinţă cu următoarele calităţi :

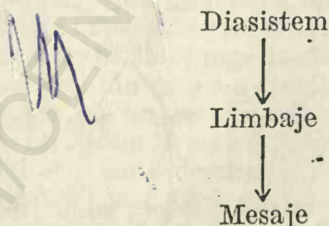
a. Să fie construit pe baza limbajelor în uz, dar să nu se identifice cu nici unul dintre ele.

b. Să prezinte suficiente invariante care să conţină posibilităţile limbajelor reale.

c. Să fie şi o schemă de relaţii dintre constituenţii semantici ai limbii.

El ar semăna deci cu un nucleu generator de limbaje, căruia i s-ar putea „comanda" să indice pînă la o anumită treaptă ce caracterizează un mesaj poetic, unul ştiinţific, unul popular etc. El ar fi chintesenţa unui idiom natural într-un anumit moment, adică un *diasistem*. Ca atare, ar conţine o fonologie, o morfosintaxă, radicali şi afixe lexicale cu valorile lor semantice invariante, tiparele oricărei construcţii sintactice, ca o gramatică şi ca un lexicon, imagine ideală a idiomului privit prin prisma variaţiilor stilistice; el nu va ţine însă seama de capacitatea v i r t u a l ă a unui idiom sau a unei variante a lui de a se concretiza în mesaje ştiinţifice, administrative sau de alt gen, ci numai de ceea ce există ca dat. Admitem, de exemplu, că istroromâna sau meglenoromâna au posibilitatea de a produce o variantă ştiinţifică pentru a exprima matematica superioară, dar ea nu există încă în momentul de faţă. Capacitatea diasistemului de a se materializa în mesaje de tip nou merită atenţie numai dacă poate fi pusă în legătură cu situaţiile lingvistice şi sociale care prefigurează apariţia unei noi variante.

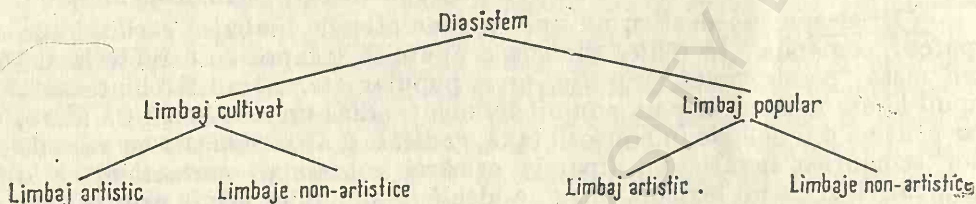
Potrivit cu principiile anterioare, diasistemul se concretizează în anumite condiţii într-un limbaj sau altul. La rîndul lui, limbajul, care se află pe o treaptă mai joasă de concretizare, se manifestă prin mesaje, care reprezintă unitatea stilistică fundamentală, părţile lor componente (propoziţia, fraza, sintagmele, denotaţia, conotaţia etc.) fiindu-le subordonate funcţional. Relaţiile dintre cele trei unităţi se redau grafic printr-o linie verticală :



În acest grafic nu intră nici vorbirea, nici stilul individual. Prima nu ne interesează, pentru că e cuprinsă ca activitate în limbaje şi în mesaje (sub aspectul lor oral). Ea nu este o modalitate aparte de concretizare ca unităţile subordonate diasistemlui şi nu devine utilă pentru discuţie

decît cînd o raportăm ca aspect oral aspectului scris al mesajului. Stilul individual nu e inclus în grafic din alt motiv. Ca formulă individuală de utilizare a limbii, el nu se integrează într-un singur limbaj, iar ca element specific al mesajelor nu se poate interpreta corect decît după ce i se stabileşte locul faţă de limbajele existente.

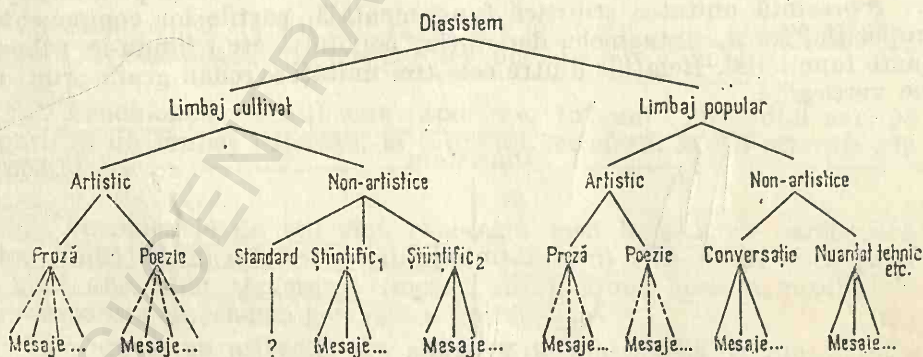
Cînd aplicăm graficul la o limbă dată, limbajele se diversifică şi apar noi raporturi de subordonare. Astfel, avem de o parte a diasistemului grupa limbajelor cultivate, iar de cealaltă, grupa limbajelor populare (dar nu a graiurilor sau a dialectelor). Limbajele cultivate au cel puţin două variante : limbajul artistic şi cele non-artistice, diviziune valabilă cu rezervele arătate la 2.0.2. şi pentru limbajul popular, adică :



Limbajul cultivat artistic se poate împărţi în proză şi în poezie, iar cele cultivate şi non-artistice în limbaj standard, familial, de conversaţie oficială, ştiinţific etc. Numărul acestora poate fi foarte mare, cu condiţia ca fiecare să corespundă unei destinaţii clare şi să prezinte un minimum de deosebiri de structură faţă de celelalte.

Subdiviziunile din limbajul cultivat artistic apar pînă la un nivel anumit şi în limbajul popular, de unde lipsesc însă, cum era şi de aşteptat, variantele ştiinţifice propriu-zise.

Oricît de multe împărţiri s-ar impune însă în schemă, pe ultima ei treaptă regăsim mesajul, deci :



Despărţirea limbajului cultivat şi a celui popular în artistic şi non-artistic implică o definire a conceptului de artistic. Ne oprim deocamdată la o definiţie simplă, operaţională. Potrivit cu ea, este artistic limbajul în care semnul verbal se transformă în mod constant în simbol prin valori-

ficarea conotaţiilor; este non-artistic limbajul dominat de denotaţii şi care în semnul verbal trimite de regulă direct la referent.

Întreruperile din grafic (la limbajul cultivat artistic şi la cel popular corespunzător) vor să indice posibilitatea unor exprimări pe genuri literare.

2.0.6.0. *Gradul de exprimare zero*. După unele păreri, punctul de referinţă stilistică ar fi exprimarea zero, adică absenţa oricăror artificii şi a oricăror înţelesuri suplimentare dintr-un enunţ [55]. Propoziţii ca *omul este fiinţă, cîinile latră, mîine este joi, elevul a fost lăudat* ş.a.m.d. s-ar afla în această situaţie.

Fără îndoială că putem conveni ca unor enunţuri ca cele citate să li se atribuie gradul stilistic zero, dar nu gradul de exprimare zero. S-a propus totuşi identificarea lui cu norma, pentru că, potrivit cu teoria informaţiei, mesajele conţin relaţii numerice calculabile. În interiorul lor, un termen poate fi deci considerat zero, iar variaţiile, îndepărtări sau apropieri cantitative de zero. De fapt, numai în această relaţie se admite un grad de exprimare zero şi numai prin convenţie, căci propoziţii ca cele citate nu conţin gradul zero decît dacă presupunem a) că sînt întru totul conform normei, b) că sînt independente de contexte mai largi, c) că, prin urmare, nu au decît denotaţie, nu şi conotaţie. Ar mai trebui, în fine, ca ele să fie univoce, lipsite de orice redundanţă. Or, univocitatea se judecă în raport cu obiectul de referinţă al mesajului. Ea ar fi, de exemplu, obligaţia ca animalului *canis canis* să-i corespundă în mod necesar şi obligatoriu substantivul *cîine* în limba română; nici un alt substantiv să nu mai poată fi utilizat în acest scop şi nici să nu se mai spună nici unei alte fiinţe *cîine*, ceea ce pentru limbile naturale este exclus.

2.0.6.1. *Limbajul standard — punct de referinţă*. Sub numele de limbaj sau de limbă standard, sub cel de limbă uzuală, generală ori comună, de limbaj uzual, general sau comun, specialiştii au grupat adesea o serie de fapte şi de reguli lingvistice a căror principală caracteristică a fost considerată apariţia lor la toţi vorbitorii unui idiom în împrejurări obişnuite, „normale", „neafective". Cu această „unitate" s-au comparat apoi fenomenele rare, neobişnuite, presupunîndu-se că sînt abateri ori devieri de la standard.

Procedeul este la prima vedere corect şi, în orice caz, justificat de ideea că variaţiile de exprimare trebuie raportate la o constantă lingvistică. Problema este însă cum se ajunge la determinarea constantei. Din acest punct de vedere, modul în care s-a stabilit limbajul standard nu ni se pare satisfăcător, pentru că nu s-a luat în consideraţie aspectul funcţional. Într-adevăr, într-un sistem în care celelalte limbaje (poetic, ştiinţific, administrativ, familial etc.) au o destinaţie clară şi, în consecinţă, dau naştere la mesaje, „unitatea" standard nu se integrează la nivelul aşteptat, ea nu serveşte un domeniu la fel de bine conturat ca celelalte şi nici nu dă naştere la mesaje. Reamintim că mesajul nu coincide cu enunţul, cu pro-

[55] J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, 1970, 35; P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, şi, recent, S. Marcus, *Poetica matematică*, 187 ş.u., unde se dă şi bibliografia chestiunii.

poziţia sau cu fraza, ci este prin definiţie mai dezvoltat decît ele. De aceea, o propoziţie, o frază sau un enunţ pot fi standard, dar un mesaj, nu, şi dacă înşirăm enunţuri, propoziţii sau fraze standard, nu obţinem un mesaj de acelaşi fel cu ele, ceea ce pare un paradox, dar lucrurile se explică prin însuşi felul în care a fost imaginat limbajul standard. Mai întîi s-au reperat fragmentele neutre din diverse limbaje funcţionale, după care au fost puse împreună, ca şi cum ar forma o unitate funcţională. Momentul al doilea nu corespunde însă unei realităţi, căci, exceptînd fragmentele de limbă alese anume, nu există mesaje cu perfectă neutralitate stilistico-funcţională. Am arătat la 1.2.0. — 1.2.4. imposibilitatea unui limbaj natural pur denotativ. Or, conceptul pe care-l discutăm ascunde sub calificativele *standard*, *general*, *comun*, *uzual*, tocmai imaginea limbajului pur denotativ [56].

Corectările impuse de această ultimă concluzie privesc aproape exclusiv tehnica de analiză, căci este foarte important să se ştie că atunci cînd comparăm un mesaj cu ceea ce se presupune că reprezintă standardul lingvistic la un moment dat, comparăm de fapt două structuri, una a enunţului sau a fragmentelor de mesaj care corespund cu ideea noastră despre limbajul standard, a doua, structura mesajului de la care pornim. Ele nu se află însă în condiţii identice. Structura mesajului este o actualizare, pe cînd structura standard este generală şi abstractă, deci neactualizată. Numai cu această precauţie de metodă, referirile la standardul lingvistic se pot accepta şi uneori pot fi chiar utile.

2.0.6.2. *Limbajul ştiinţific — punct de referinţă*. Dificultăţile create de considerarea limbajului standard drept punct de referinţă stilistică dispar cînd se utilizează cu acelaşi scop limbajul ştiinţific, în special în forma lui din matematici [57]. Acum avem de a face cu o unitate în care se formulează mesaje în mod curent, avem de a face cu o exprimare relativ simplă şi oarecum uniformă etc.

Cu toate acestea, nu lipsesc nici de aici inconvenientele. Aspectele concrete ale limbajului matematic sînt adesea accidentale, nu consecinţa unei trieri prealabile. De aceea, unele produc asocieri de idei neaşteptate. Unui matematician, deprins să înceapă o propoziţie cu *fie* (x . . .), conjunctivul lui *fi* nu i se pare arhaic sau solemn ca unui profan. Tot astfel, construcţia *dacă şi numai dacă*, avînd în matematici o valoare de conţinut distinctă de aceea a unui simplu *dacă*, face nespecialistului impresia unei insistenţe pleonastice. Mai important este însă faptul că limbajul matematic redă un conţinut de gîndire foarte special şi substituie părţi de exprimare verbală prin semne grafice. Este adevărat că, eliminînd mai mult şi mai constant decît alte limbaje figurile de stil, el are o semantică puternic dominată de denotaţie, deci un grad ridicat de neutralizare stilistic. Cumpănind avantajele şi dezavantajele, nu putem decît să recomandăm şi în acest caz toată precauţia.

---

[56] Şi limbajul i n t e l e c t u a l era, la Ch. Bally, un concept asemănător, cf. *Le langage et la vie*, Paris, 1926, 114.

[57] Pius Servien, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*, Paris, 1935; v. S. Marcus, *Poetica matematică*, 69 ş.u.

2.0.6.3. *Posibilitatea utilizării altor limbaje ca puncte de referinţă.* Dat fiind că nici standardul lingvistic, nici limbajul matematic nu asigură condiţiile necesare cerute unui punct fix sau stabil la care să raportăm un mesaj, dat fiind, pe de altă parte, că diasistemul se află pe o treaptă de abstractizare prea înaltă pentru a putea să ne referim d i r e c t la el, se pune întrebarea dacă nu ar fi mai util să se ia ca element de referinţă unul dintre limbajele existente, oricare, cu singura condiţie ca el să difere de limbajul mesajului de la care pornim. De exemplu, mesajul ştiinţific să se compare cu cel popular sau cu cel poetic, acesta cu mesajul administrativ, cel administrativ cu mesajul familial ş.a.m.d. Asemenea comparaţii se şi fac în mod spontan ori deliberat, explicit sau implicit, de vorbitori. Ele apar şi în cercetarea stilistică sau în cea semantică în diversele aprecieri, în matricele de stabilire a valorilor unor termeni etc., şi se datorează faptului incontetabil că deocamdată stilistica nu dispune de un inventar de fenomene caracteristice fiecărui limbaj funcţional şi nici, după dorinţa mai veche a lui Ch. Bally, de un inventar al tipurilor expresive existente la un moment dat într-un anumit idiom [58]. Inventarierea nu ni se pare însă posibilă şi nici eficace în afara principiului ierarhiei funcţionale, ceea ce înseamnă că orice fapte concrete şi orice norme sau structuri parţiale s-ar compara, rezultatele vor fi îndoielnice dacă se vor amesteca nivelele de analiză.

2.1.0. STIL ÎN GENERE, STIL ÎN SPEŢĂ

Între stil în genere şi stil în speţă, adică între stil ca noţiune şi un stil particular, precis determinat în timp şi spaţiu, raporturile sînt în linii mari aceleaşi ca între limbă în genere şi o limbă dată, ca între schema limbii şi realizarea ei practică. Stilul în speţă constituie manifestarea schemei generale a stilului, care nu se deosebeşte în mod fundamental de schema limbii, căci atît una cît şi cealaltă sînt ansambluri de reguli lingvistice, şi amîndouă asigură modalităţile de structurare a mesajelor. Aici nu facem aprecieri cantitative, nu punem problema dacă numărul de reguli din schema limbii este mai mare sau mai mic decît cel din schema generală a stilului, ci stabilim numai o analogie funcţională între limbă şi realizarea ei şi între stil în genere şi stil în speţă. Importanţa acestei analogii rezidă numai în faptul că uşurează interpretarea stilului în speţă şi explică diversele modalităţi de abordare a problemei. Atîta vreme cît încercările noastre de a defini stilul în genere se menţin la observaţii abstracte, destinate să arate cum se prezintă lucrurile în plan teoretic, orice concluzie suferă de lipsă de precizie. Cînd construim însă un cadru concret, ipotezele devin analizabile şi apar mult mai clar ca acceptabile sau inacceptabile. Or, acest cadru este în cazul de faţă analogia dintre stil în genere şi limbă, dintre stil în speţă şi o limbă dată. Ea explică de ce în interiorul unui stil sînt atîtea variaţii individuale, de ce cînd se trece fără respectarea convenţiilor social-culturale de la stilul familiar la cel solemn sau la cel ştiinţific,

[58] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, ed. a IV-a, Genève, 1963, 22, 30 ; *Le langage et la vie*, 108 ; v. şi Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944, 16.

se produc efecte de un anumit tip, iar cînd trecerea se face în direcţia inversă, se produc efecte de alt tip. Dacă între stiluri nu ar exista limite, nerespectarea convenţiilor amintite nu ar fi observată. Cînd vorbim însă de stil în genere, aceste limite se şterg datorită caracterului abstract al conceptului. În schimb, cînd pornim de la concept spre fenomenul concret, ies la iveală restricţiile, care au aplicabilitate *hinc et nunc*.

Din acest punct de vedere, trebuie văzut mai îndeaproape rolul emiţătorului de mesaje. Din nevoia de a se adapta convenţiilor social-lingvistice, emiţătorul acceptă ca atare clişeele de limbă, utilizabile într-o împrejurare sau alta, şi cînd se găseşte în situaţia de a le întrebuinţa nu stă pe gînduri. Economia de efort oferită de clişee, certitudinea că ele nu produc reacţii neaşteptate şi alte motive de acest fel îl fac să imite, adesea în mod conştient, exprimarea considerată cea mai potrivită cu situaţia. Imitaţia formulelor gata făcute intră ca factor de organizare a stilului cu aceleaşi drepturi ca şi aplicarea regulilor de construire a propoziţiilor noi. Contradicţia dintre imitaţie şi creaţie este înşelătoare. În realitate, într-o anumită parte a mesajului, emiţătorul imită, şi în altă parte creează; un fragment este clişeu, alt fragment, nu. *Succesiunea de imitaţii şi creaţii lingvistice este o regulă generală a compunerii mesajelor*, la fel de obligatorie ca şi succesiunea de denotaţii şi conotaţii (v. 1.2.1.).

Imitaţia nu se rezumă însă la clişee. Ea se extinde foarte adesea şi la modul de compunere a mesajului. Am putea lua ca exemplu tipic actele şi documentele din care orice creaţie lingvistică se elimină în favoarea imitaţiei. Avem însă nenumărate alte exemple de acest fel în expunerile politice, în cele didactice şi ştiinţifice etc., unde proporţia dintre fragmentele lingvistice imitate şi cele nou create este totdeauna în favoarea celor dintîi.

Prin urmare, imitaţia constituie un factor de organizare a mesajului, deci un factor stilistic. Cu ajutorul ei se consolidează de altminteri însuşi stilul ca fenomen concret, iar respingerea ei, producînd automat o creştere a procentului de fragmente noi, demonstrează că pendularea dintre factorul imitaţie şi factorul creaţie este indispensabilă pentru înţelegerea naşterii şi formei unui stil particular.

2.1.1. STILUL CA EXPRESIE A ALEGERII FAPTELOR DE LIMBĂ

Vorbitorul sau emiţătorul este considerat adesea factorul decisiv pentru determinarea stilului. Celor care ştiu cu cîtă tenacitate a ţinut Ch. Bally să despartă— el spunea „ pentru totdeauna'' — stilul de stilistică[59], ar putea să li se pară curios că începem discuţia de faţă cu el. Dar cum s-ar fi putut despărţi stilistica de stil dacă autorul citat nu şi-ar fi formulat într-un fel sau altul o părere despre stil? Deşi nu l-a urmărit cu intenţia expresă de a-i da o definiţie, Ch. Bally s-a oprit la el în mai multe rînduri şi de fiecare dată într-un mod care justifică încadrarea punctului său de vedere în capitolul de faţă. Vorbind despre artistul cuvîntului, el spune între altele: „cu cît combinările lingvistice ale unui scriitor îi sînt proprii, cu atît mai mult se poate vorbi despre stil',

[59] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, 112.

şi : „ poetul aspiră la transpunerea vieţii în frumos, el vrea să proiecteze în afara lui emoţia-i proprie'', „ el vrea să realizeze frumosul cu ajutorul cuvintelor, aşa cum pictorul o face cu ajutorul culorilor şi muzicianul cu ajutorul sunetelor'' [60].

Continuînd vederile lui Ch. Bally, Marcel Cressot s-a considerat totuşi îndreptăţit să interpreteze concepţia maestrului său nu numai ca o înţelegere a stilului drept rezultat al unei alegeri, ci, cum vom vedea, şi ca activitate creatoare [61].

În schimb, J. Marouzeau consideră, după E. Otto, H. Steinthal, E. Herzog, L. Spitzer şi G. v. Gabelenz, că „ a defini stilul înseamnă a recunoaşte atitudinea persoanei care vorbeşte sau scrie faţă de resursele limbii utilizate'' [62]. Fiind vorba despre resursele limbii *utilizate*, nu încape îndoială că avem de a face cu o judecată de apreciere. E de asemenea uşor de văzut, datorită tot formulei „ limbă utilizată'', că J. Marouzeau se gîndeşte la un vorbitor care nu interpretează aceste resurse din afară, prin metalimbă, ci din interior, prin vocabularul şi gramatica instrumentului de exprimare însuşi. Aceasta înseamnă că vorbitorul se opreşte la unul dintre sinonimele limbii utilizate. „ Cine spune alegere — continuă J. Marouzeau — presupune o pluralitate de termeni faţă de care se exercită o preferinţă'' [63]. E posibil chiar ca, avînd de ales între două forme, de exemplu între pronumele familiar *ça*, din franceză, şi forma *çela*, literară şi rezervată limbii scrise, vorbitorul să nu se decidă numai în funcţie de raportul dintre *ça* şi *çela*, ci să se refere, evident mental, la o formă pronominală intermediară, „ lipsită de orice calitate şi care, deşi inexistentă, serveşte ca termen zero al unui punct de plecare teoretic pentru comparaţie'' [64]. Autorul are o remarcabilă intuiţie cînd trimite la un termen zero, în ultimă analiză, la un tipar abstract al demonstrativelor franţuzeşti *ça* şi *çela*, pentru că termenul astfel presupus coincide cu un element fix de referinţă stilistică într-un diasistem.

Problema stilului ca alegere ne interesează mai întîi ca raport între constructorul mesajului şi totalitatea posibilităţilor lingvistice din care el îşi extrage părţile construcţiei, ca raport între intenţiile lui şi realitatea lingvistică dată, concretă. Să admitem că între ele nu se manifestă nici o contradicţie şi că limba oferă tot ce vorbitorul îşi poate dori. Lui nu i s-ar mai cere deci decît să cunoască perfect ce există în limbă sau măcar cea mai mare parte a lexicului, a combinărilor sintactice, a posibilităţilor morfemelor şi fonemelor de a se organiza în enunţuri etc. Cum însă, într-o limbă dată, cuvintele au o varietate de combinare semantică aproape imposibil de numărat, vorbitorul nu cuprinde niciodată această mulţime complexă şi nu se află niciodată în poziţia ideală de a alege numai după ce a cîntărit totul în prealabil.

Indiferent dacă în forma de mai sus ori numai ca mod intuitiv de înţelegere a lucrurilor, această remarcă a determinat pe mulţi stilisticieni

---

[60] Ch. Bally, *op. cit.*, 43, 46, 111, 113 ; v. şi *Traité de stylistique française*, I, ed. a IV-a, 19.

[61] Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, 1947, 3 ş.u.

[62] J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, 1946, XII, cf. *Précis de stylistique française*, ed. a II-a, Paris, 1946, 10.

[63] J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, 16.

[64] J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, XIII, nota 2.

să afirme că alegerea lingvistică este organic limitată. „ Cînd face o alegere în materialul furnizat de limbă, spune M. Cressot, individul este influențat de sensibilitatea lingvistică a grupului său, a epocii sale; în măsura în care reflectă această sensibilitate, el contribuie la consolidarea formelor ei lingvistice. Dar sensibilitatea lui personală poate juca și un rol activ: în acest sens, el va putea să influențeze la rîndul lui grupul social din care face parte, care va influența și el zone mai vaste; nu se poate nega, de exemplu, că a existat un stil romantic, rezultat al unor formule stilistice individuale, dar și generator al unei noi sensibilități lingvistice".

Alegerea nu depinde numai de sensibilitatea grupului social al vorbitorului, grup supus el însuși influenței generale a epocii, ci și de scopul și eficacitatea mesajului. Tot Cressot spune că sarcina analizei stilistice este aceea de „ a interpreta alegerea celui care utilizează limba, alegere făcută din toate compartimentele limbii cu scopul de a asigura comunicării maximum de eficacitate". După părerea lui, „ opera literară este prin excelență domeniul stilisticii, fiindcă, în cazul ei, alegerea este mai 'voluntară' și mai 'conștientă' " [65].

Vederile lui Cressot sînt relativ simple și într-un fel clasice, căci, în sensul ei cel mai bun, nici retorica nu reprezintă în cele din urmă decît catalogul general al formelor și al regulilor de limbă din care cel interesat alege ce i se pare mai potrivit cu scopul comunicării.

Pentru alți stilisticieni care adoptă criteriul alegerii, stilul este, după o fericită formulă, cum numește M. Riffaterre definiția lui G. Antoine, „ partea limbii comune actualizată de un artist . . ., rezultat și imagine a unei alegeri" [66]. O definiție asemănătoare se regăsește și la E. Coseriu, pentru care „ stilistica este o lingvistică a textului care actualizează vorbirea [= la parole] într-o ambianță specială estetică și istorică" [67]. Pentru Paul Imbs partea actualizată a limbii comune nu constituie însă stilul autorului, ci limba lui, iar actualizarea și completarea se subordonează necesităților operei. Afirmînd că „ stilistica este studiul opozițiilor realizate cu intenție în disponibilitățile limbii", Imbs arată limpede că baza concepției sale rezidă în interpretarea stilului ca act de selecție [68].

Actualizarea limbii în stil sau în enunț este o idee mai veche. Deși expusă în termeni din care cuvîntul *actualiza* lipsește, dfiniția din 1919 a lui Rémy de Gourmont se încadrează și ea aici, căci, după Gourmont, care parafrazează pe Aristotel (v. 2.1.5.), „ a avea un stil înseamnă a vorbi în mijlocul limbii comune un dialect particular, unic și inimitabil, dar care să fie în același timp limbajul tuturor și al unuia singur" [69]. Apropierea de dialect a tentat din nou, în 1962, pe Werner Winter, cînd acesta și-a intitulat comunicarea la al IX-lea Congres internațional al

---

[65] Marcel Cressot, *op. cit.*, 3. v. și J. Marouzeau, *op. cit.*, 341.

[66] G. Antoine, în „ Revue de l'Enseignement Supérieur", 1, 1959, 60, v. M. Riffaterre, în „ Romance Philology", XIV, 3, 1960, 221.

[67] E. Coseriu, *Determinación y entorno*, în „ Romanistisches Jahrbuch", IV, 1955, 58.

[68] Paul Imbs, *Analyse linguistique, analyse philologique, analyse stylistique*, în „Programme du Centre de Philologie Romane de Strassbourg", 1957, 61—79.

[69] Rémy de Gourmont, *La culture des idées*, Paris, 1919, 9, ap. Nils Erik Enkvist, *On defining style: on essay in applied linguistics*, în *Linguistics and Style* (ed. John Spencer), London, 1957, 21.

lingviştilor: *Styles as Dialects*. El a caracterizat stilul ca „un tipar al selectărilor repetate din inventarul de trăsături facultative ale limbii" [70]. Cam în acelaşi timp (1963), Angus Mc. Intosh vedea în stil „un material alcătuit din alegerea unor tipare gramaticale particulare şi din secvenţe de asemenea tipare, din detalii particulare de vocabular şi din secvenţe de asemenea detalii; şi deci (prin implicaţie) din evitarea altora" [71].

Trecerea în revistă a celor cîteva luări de poziţie faţă de stil conceput ca expresie a unei alegeri individuale arată o deplasare de la psihologia emiţătorului spre materialul concret cuprins în mesaj. Părerea lui J. Marouzeau că, în ultimă instanţă, obiectul propriu-zis al stilisticii este „un fel de psihologie lingvistică a vorbitorului" nu a fost reţinută. Nu a fost urmată nici concluzia aceluiaşi autor, potrivit căreia, într-o asemenea psihologie, formula lui Buffon „stilul este omul însuşi" capătă sens lingvistic [72].

Incomodă pentru că neglijează consecinţele alegerii asupra exprimării concrete, soluţia lui J. Marouzeau face din stil un caz de psihologie strict individuală. În schimb, acceptarea ideii că alegerea mijloacelor de limbă este transpusă într-o anumită organizare a textului prezintă marele avantaj de a materializa procesul în forme gramaticale şi cuvinte. E ceea ce G. Antoine, Paul Imbs şi E. Coseriu numesc *actualizare*; primii doi, a limbii comune, ultimul, a vorbirii. În înţelesul de materializare sau concretizare, termenul se precizează prin afirmaţia lui W. Winter şi Angus Mc. Intosh care definesc stilul ca un tipar de selecţii sau chiar ca materialul reieşit din adoptarea anumitor tipare de selecţii [73]. Demnă de reţinut din ultimele două păreri este indicarea domeniului de limbă din care se face alegerea: din inventarul de trăsături facultative ale limbii, după W. Winter, din tiparele gramaticale cu caracter particular şi din detaliile de vocabular, deci tot particulare, după Angus Mc. Intosh. Alegerea nu mai este condiţionată, ca la M. Cressot, de grupul social şi de epoca istorică, ci de structurile interne ale limbii şi de emiţător.

Între aceste două puncte de vedere este, evident, deosebire de orientare. Cei care trimit numai la limbă preferă să lucreze cu elemente neinterpretate social. Aceasta nu înseamnă că în trăsăturile facultative ale limbii şi în amănuntele ei semantice nu s-ar oglindi şi aspecte de ordin social şi istoric. Cercetarea lor ar trebui însă întreprinsă separat, spre a se vedea condiţiile de utilizare a formulelor facultative de limbă într-o situaţie sau alta. S-ar constata astfel că, faţă de enumerarea simplă dintr-un inventar, libertatea de a alege se schimbă cînd mesajul este încadrat într-un limbaj condiţionat social.

Adevărata problemă constă deci nu în admiterea unor variaţii libere, ci în stabilirea sferei lingvistice din care se face extragerea. Se identifică ea cu limba comună, o noţiune destul de vagă, sau cu vorbirea, altă no-

[70] Werner Winter, *Style as Dialects*, *Preprints of the Ninth International Congress of Linguists*, Cambridge, Massachussets, 1962, 214.

[71] Angus Mc. Intosh, *Language and Style*, în „Durham University Journal", XXIV, 1963, 120 ap. R. W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stylistics*, 50—51.

[72] J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, XVIII.

[73] Pentru Paul L. Garvin, *A Prague School Reader*, 18, a c t u a l i z a r e a, care se opune automatizării, este „deturnarea [distorsion] în scopuri estetice a componentelor lingvistice" ale enunţului, v. şi recenzia lui Claude Hagège în „Langue Française", 3, sept., 1969.

ţiune insuficient de precisă [74]? Dacă limba comună este limba uzuală, problema ia o înfăţişare, dacă reprezintă limba culturii, aspectul chestiunii se schimbă, iar dacă este o abstracţiune, un diasistem, atunci apare o posibilitate nouă. Pe de altă parte, dacă vorbirea este concepută ca a c t i v i t a t e lingvistică umană generală, actualizarea ei reprezintă o concretizare, care nu arată decît că am făcut din vorbire ca activitate, vorbire ca act.

Presupunînd că vorbitorul reprezintă factorul activ, iar disponibilităţile lui lingvistice, factorul pasiv, actualizarea scoate la iveală nu numai acest raport, ci şi obligaţia de punere în mişcare a celor doi factori. Mesajele se nasc datorită unui impuls şi cu un scop care condiţionează alegerea, cum remarcă pe bună dreptate acei stilisticieni care ţin să nu se uite că stilul verbal este o manifestare lingvistică a individului în societate şi pentru societate, că individul urmăreşte să asigure comunicării sale eficacitate maximă. Impulsul, scopul şi eficacitatea formează cadrul de psihologie socială al manifestării stilului.

2.1.2. STILUL CA ALEGERE ŞI COMBINARE A FAPTELOR DE LIMBĂ

Unii autori condiţionează stilul atît de alegerea cît şi de combinarea elementelor limbii. „Acest termen [stil] se întrebuinţează de obicei în legătură cu felul poetului de a alege, a ordona şi a aranja cuvintele. Dar, bineînţeles, cînd cineva întreabă pe ce bază sînt alese şi ordonate anumite cuvinte, atunci se ridică întreaga problemă a formei. Stilul în sens larg este în esenţă acelaşi lucru cu forma" după Cleanth Brooks and Robert Penn Warren [75]. „Textul stil, spune Wojciech Górny, este o calitate structurală a textului care rezultă din alegerea, aşezarea şi transformarea elementelor limbii" [76]. Roman Jakobson consideră însă că selecţia şi combinarea sînt factorii de bază ai vorbirii înseşi : „Procesul vorbirii este compus din doi factori : selecţia şi combinarea. Dacă vreau să spun „tata s-a îmbolnăvit", aleg pe de o parte, fie conştient, fie inconştient una dintre denumirile similare pentru „tata" : *oteţ, batiuşka, roditeli, papa* şi apoi unul dintre verbele posibile pentru „s-a îmbolnăvit" „a căzut bolnav . . .". Odată cu selecţia apare obligatoriu combinarea : subst. „tata" se combină cu „s-a îmbolnăvit". Selecţia este bazată pe asemănare şi contrast, în speţă, pe gradul maxim de asemănare, adică pe identificare. Îmbinarea este construită pe baza asocierii după contiguitate" [77].

Cu alte cuvinte, orice enunţ şi orice mesaj se organizează prin negări succesive, căci alegerea construcţiei *tata s-a îmbolnăvit* şi nu *papa s-a îmbolnăvit*, este precedată, după părerea noastră, de o constrîngere extra-

---

[74] Vezi I. Coteanu, *Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii*, în *Probleme de lingvistică generală*, IV, Bucureşti, 1962, 78 ş.u.

[75] Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, New-York, 1950, 640, ap. Nils Erik Enkvist, în *Linguistics and Style*, 15.

[76] Wojciech Górny, *Text Structure against the Background of Language Structure*, ap. W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stilistics*, 59.

[77] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, 137.

lingvistică, de situația concretă în care compunem enunțul. *Papa s-a îmbolnăvit* este exclus, adică negat, de limbajul administrativ, de cel științific, de cel solemn etc. și admis numai de cel familial. Utilizat în alt limbaj, el provoacă o ruptură cu efecte diverse. Prin urmare, mecanismul alegerii nu este întru totul facultativ. Chiar dacă are la îndemînă întregul registru de termeni cu ajutorul cărora ar putea să exprime ideea „ tata s-a îmbolnăvit", vorbitorul este obligat să renunțe de la început la sinonimele nepotrivite cu locul, cu momentul, cu persoanele etc., pe scurt, cu împrejurările comunicării. Selecția și combinarea pot deci să nu fie totdeauna simultane. Faptul acesta este și mai evident în textele „ lucrate", unde, dintr-o serie de posibilități neformulate oral, numai una este introdusă în text.

Exceptînd afirmația că selecția și combinația sînt obligatoriu simultane, ca și pe aceea că ele pot fi inconștiente, căci am prefera termenul subconștient, clarificările aduse de R. Jakobson corectează caracterul unilateral al definirii stilului numai prin alegere. De fapt, se precizează astfel un lucru adesea subînțeles, dar foarte rar formulat ca atare și, mai ales, foarte rar analizat, și anume că selecția singură nu duce la nici un enunț. Iată de ce am putea considera acest punct de vedere ca o explicitare a stilului conceput ca alegere.

2.1.3. STILUL CA ADAOS LA NUCLEUL COMUNICĂRII

Capitolul de față se deschide tot cu Ch. Bally, pentru că, în *Traité* [78], el afirmă că originea stilului trebuie căutată în adăugarea unui conținut afectiv la o exprimare. Într-o anume formă și H. Seidler s-a apropiat de curînd de această idee în *Allgemeine Stilistik*. Pentru el, limba ca artă se caracterizează prin conținutul ei emoțional (Gemüthäftigkeit), și cum stilul este „ un conținut emoțional anumit realizat prin mijloacele lingvistice ale unui text" [79], s-ar părea că deosebirea dintre el și Bally nu ar consta decît în faptul, remarcat de Nils Erik Enkvist, că pe cînd Bally are în vedere pe vorbitor, H. Seidler are în vedere pe cititor [80]. Deosebirea este însă ceva mai mare, cum vom arăta ceva mai departe.

Mai puțin nuanțat se exprimă în 1955 Joseph T. Shipley, autorul unui dicționar englezesc de termeni literari, care definește stilul ca „ adăugarea la o gîndire dată a tuturor împrejurărilor [!] calculate să facă gîndirea să-și producă întregul ei efect" [81].

Fără să fi făcut din această idee un criteriu expres de definire a stilului, T. Vianu considera și el în 1955 că „ faptele de stil [. . .] sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată. Expresia reac-

[78] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, ed. a IV-a, Genève, 1963, 140 ș.u.

[79] Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen, Vandenhoeck, 1953, 65 (ed. a II-a, 1963).

[80] Nils Erik Enkvist, în *Linguistics and Style*, 15.

[81] Joseph T. Shipley, *Dictionary of Literary Terms*, London, 1955, 398, ap. Nils Erik Enkvist, *op. cit*,. 12.

ţiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o serie de note care însoţesc comunicarea ştirii şi care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere" [82].

Deşi a fost rar teoretizată, părerea că stilul este conţinutul emoţional sau afectiv adăugat la un nucleu logic al comunicării, la o ştire sau la un miez preexistent de gîndire, apare în practică în mod curent. Ea este un fel de credinţă, mărturisită sau nu, a acelor cititori de literatură care vor să ştie mai întîi *ce spune* scriitorul şi apoi *cum spune* şi cred că redarea verbală a sentimentelor, gîndurilor, întîmplărilor este ceva deosebit de faptul de conţinut redus la aspectul lui cel mai simplu. T. Vianu a înţeles foarte bine primejdia şi a preîntîmpinat-o arătînd că, după părerea lui, despărţirea formei poetice de conţinutul ei este imposibilă [83]. Cu toate acestea, cine spune adaos, admite implicit un fundament pentru adaos, iar considerarea stilului în acest fel impune fără discuţie divizarea mesajului în fapte purtătoare de ştiri şi fapte destinate numai înfăţişării emoţiei sau a punctului de vedere al vorbitorului faţă de ştirea comunicată. Ca e x p r e s i e , această atitudine ia aspect verbal. Devine deci posibilă, cel puţin în teorie, existenţa unui enunţ, care, datorită eliminării tuturor adaosurilor, nu mai are stil. Ca să nu se ajungă însă aici, ar trebui să credem că o anumită intuiţie, cea artistică, şi poate nu numai ea, este obligatoriu sintetică şi indecomposabilă prin analiză, adică să adoptăm vederile lui Croce, criticate la timpul lor de Bally cu argumentul imposibilităţii de redare a gîndirii pure prin cuvinte şi al discursivităţii obligatorii a limbajului. Formula : stilul este egal cu ştirea plus emoţia, ambele redate verbal, satisface poate spiritele dornice de simplificări, dar nu soluţionează problema, pentru că îmbinarea expresiei care conţine ştirea cu cea care cuprinde emoţia individuală nu este o suprapunere, ci o întrepătrundere organică. Exemplul dat de Vianu *Clopotele începură a bate dulce şi trist de la bisericile tîrgului* (Sadoveanu), în care, după părerea lui, ,, adaosul de determinări adverbiale *dulce* şi *trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacţiunea autorului faţă de faptul pe care-l comunică" [84] nu corespunde întru totul ideii sale. Eliminarea celor două determinări adverbiale ar trebui să ducă la un enunţ anodin, ori echivalent cu exprimarea zero, dar ,, clopotele începură a bate de la bisericile tîrgului" este sau o propoziţie incorectă — în intonaţia anterioară eliminării celor două epitete, este sigur incorectă — sau, dacă după *bate* se face pauză, este o propoziţie în stilul fragmentat, lipsit de continuitate, caracteristic unor scriitori de cu totul altă factură stilistică decît Sadoveanu. Evident, respingerea unui exemplu, chiar dacă el constituie cheia de boltă a teoriei, nu înseamnă şi răsturnarea teoriei. După părerea noastră însă, nici un exemplu, nici măcar *elevul este silitor* sau *calul fuge*, nu demonstrează posibilitatea existenţei unui enunţ alcătuit exclusiv din expresia unei ştiri [85].

---

[82] T. Vianu, *Probleme de stil şi artă literară*, Bucureşti, 1955, 199.

[83] T. Vianu, *op. cit.*, 7.

[84] T. Vianu, *op. cit.*, 199.

[85] Lidia Sfîrlea, *Stilul şi obiectul stilisticii. Cîteva opinii*, în ,,Cercetări de lingvistică", Cluj, XXI, 1, 1971, 121 ş.u.

În orice caz, stilul nu se determină pornind de la un singur enunț, ci de la mesaje, iar acestea au caracteristici diferite de ale enunțurilor, propozițiilor sau frazelor.

Impresia că faptul de stil este un fapt de limbă cu un conținut emoțional suplimentar derivă din reinterpretarea vechii teorii a ornamentării, care trata podoabele verbale ca ceva distinct de expunerea logică a unei idei. Ea are și un suport filozofic în despărțirea gîndirii pure de gîndirea practică.

Ne putem desigur imagina o gîndire sau o rațiune pură și una concretă. Cea dintîi are însă numai o existență abstractă, niciodată independentă de formele concrete, în afara cărora nu se poate manifesta. În acest sens, nu ar fi lipsit de interes nici pentru stilistică să se găsească un model general de funcționare a gîndirii, căci, ca esență, ea nu se confundă cu nici unul dintre cazurile particulare în care apare, exact cum schema limbii nu se identifică vreodată cu o propoziție sau cu un stil. Dar, în limbile naturale, gîndirea este totdeauna însoțită de materialul lingvistic, de cuvinte, morfeme etc. De aceea este și atît de greu să „dezbrăcăm'' o știre de încărcătura ei emoțională.

În concluzie, stilul ca adaos afectiv la nucleul unei comunicări este o problemă încă nerezolvată. Această afirmație este valabilă și pentru originea sau geneza lui. Este greu de crezut că numai de la o vreme s-ar fi produs asocierea unei comunicări cu un conținut afectiv. Am avea motive să credem că procesul a fost mai degrabă invers : dintr-o exprimare puternic încărcată de emoție s-a detașat o formă gramaticală mai puțin afectivă. Iată de ce nu sîntem de părere că deosebirea dintre definiția dată stilului de H. Seidler și cea conținută în afirmația lui Bally de la începutul capitolului de față constă numai din considerarea de către Bally a vorbitorului ca emițător de mesaje și de către H. Seidler numai a cititorului. Conținutul emoțional se realizează la H. Seidler prin „mijloacele lingvistice ale unui text''[86], pe cînd la Bally se adaugă la exprimare. Cel puțin în definiția pe care o avem în vedere, H. Seidler include conținutul emoțional în mijloacele lingvistice, ceea ce Bally nu face sau nu o face în mod expres.

2.1.4. STILUL CA EFECT AL STRUCTURII MESAJULUI COMUNICAT

Reacția destinatarului la mesajul recepționat intră în vederile tuturor acelora care condiționează stilul de intenții și efecte, de scopul și eficacitatea enunțurilor. Cînd ne întrebăm, de exemplu, la ce condiții este supusă alegerea făcută de emițător și admitem că forma luată de mesaj trebuie să asigure un maximum de eficacitate comunicării, interpretăm stilul și de pe poziția destinatarului. Dar, pînă la studiile stilistice ale lui Michael Riffaterre, nu s-a pus problema definirii stilului însuși pornind de la capătul final al procesului de comunicare, deși cea mai mare parte a celor care judecă un mesaj artistic se află aici, și nu la emisie.

[86] H. Seidler, *op. cit.*, 65.

Ideea centrală, expusă de M. Riffaterre încă din 1957 în *Le style des Pléiades de Gobineau*, e că analiza trebuie să urmărească acele structuri din mesaj care au fost pregătite să frapeze pe cititorul mediu, destinatarul firesc al mesajului [87]. În „ Word'', 17, 3, 1961, el afirmă chiar că „ pasul hotărîtor pentru soluţionarea problemei stilului a fost făcut atunci cînd s-a adoptat în studiul folosirii literare a limbii nu punctul de vedere al autorului, ci al aceluia căruia i se adresează pe bună dreptate stilul, şi cînd, în loc de a se studia pe acelaşi plan toate aspectele unei structuri, cercetătorii s-au limitat la acelea a căror percepţie este impusă destinatarului actului comunicării'' [88].

Observaţia de mai sus, referindu-se la calea de abordare a problemei, ne interesează aici numai în măsura în care indică bazele teoretice ale definirii stilului de autorul citat. După părerea lui, în opera literară stilul reprezintă „ sistemul de opoziţii prin care exprimării lingvistice, procesului de comunicare minimală [89], i se duc modificări expresive (intensificarea reprezentării, coloratura afectivă, conotaţia estetică)''. Cu alt prilej, şi nemairaportîndu-l la opera literară, el spune că „ stilul ar fi o serie de opoziţii, ai cărei poli ar fi contextul şi un element contrastant, adică un element cu slabă previzibilitate în cadrul contextului'' [90].

Atît ideea modificărilor expresive introduse sistematic în exprimare cît şi aceea a opoziţiilor dintre context şi un element cu slabă previzibilitate pot fi foarte bine admise şi de adepţii stilului ca adaos şi combinare. Conceptul de slabă previzibilitate ne trimite la destinatar, dar intră şi în calculele emiţătorului, ce-i drept ca mijloc de a impresiona pe destinatar. Este însă foarte adevărat că previzibilitatea nu poate fi pusă în evidenţă cu destulă precizie decît prin cercetare statistică, adică prin simularea unei lecturi, iar lectura aparţine teoretic destinatarului. Din această cauză, M. Riffaterre crede chiar că stilistica trebuie să fie „ partea lingvisticii care studiază perceperea mesajului'' [91]. După altă apreciere a lui, stilistica cercetează „ căile (expresivităţii) lingvistice, prin care se transmite o mare cantitate de informaţie'' [92].

E vorba, în fond, despre codare şi decodare, despre obligaţia pe care o are cel ce decodează să ţină seama de toate punctele secvenţei verbale care dau structură caracteristică unui mesaj. „ Aceste puncte trebuie astfel scoase în relief încît să se diferenţieze de restul secvenţei şi să producă asupra celui care decodează un asemenea efect încît el să nu poată să nu le decodeze cînd execută bucata.'' (v. 2.1.6.).

Teoria prezintă trei puncte-cheie : opoziţiile dintr-un context constituie momente de reliefare a mesajului ; ele se datorează unei codări făcute

---

[87] Michael Riffaterre, *Le style des 'Pléiades' de Gobineau. Essai d'application d'une méthode stylistique*, Paris—Droz, 1957 (citată după recenzia lui Henri Mitterand, în „Le français moderne", 153).

[88] Michael Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică*, 83.

[89] M. Riffaterre, în „Romance Philology", XIV, 3, 1961, 217.

[90] M. Riffaterre, în *Probleme de stilistică*, 75.

[91] M. Riffaterre, *op. cit.*, 78.

[92] M. Riffaterre, *Criteria for style analysis*, în „Word", 15, 157.

în aşa fel încît decodarea să nu le poată evita; efectele produse conferă structură mesajului[93].

Surprinzătoare nu este afirmaţia că efectele conferă structura mesajului, pentru că, după cum am mai arătat, orice mesaj este construit în funcţie de destinatar. În comunicarea curentă, prezenţa lui fizică nu lasă loc îndoielilor. Omul vorbeşte ca să spună ceva semenilor lui. Dacă uităm această relaţie simplă, ne putem rătăci în hăţişul unor subtilităţi produse ulterior cu mesajul prelucrat în scopuri speciale. Surprinzătoare ni se pare în acest sistem evitarea emiţătorului. Ai impresia că, după ce a hotărît că problema stilului trebuie abordată prin cercetarea probabilităţii de apariţie a diverselor elemente constitutive ale unui text, autorul se fereşte de repunerea în discuţie a rolului avut de cel care compune textul, ca nu cumva, din cauza aceasta, să se ajungă din nou la teza că emiţătorul determină structura mesajelor lingvistice. Dar orice mesaj este codat. Cine efectuează codarea? Cine o realizează în aşa fel încît să nu se decodeze oricum? Poate fi vreun dubiu asupra faptului că autorul comunicării este factor activ de organizare a propriilor lui mesaje[94]?

Cu cît se insistă mai mult asupra importanţei decodării, cu atît se pune mai puternic în lumină rolul autorului de mesaje. În mod firesc, el alege dintr-un fond de limbă disponibil, comun măcar în cea mai mare parte cu cel al destinatarului, elementele cele mai potrivite pentru compunerea unui text şi le aranjează după reguli comune cu cele din sistemul lingvistic al destinatarului, avînd însă posibilitatea ca în anumite condiţii să varieze exprimarea. Aceasta este în fond codarea, un sistem de opoziţii şi contraste. Teoria lui Riffaterre apare în această parte a ei ca o complicare a concepţiei după care stilul este alegere. Singura noutate o constituie insistenţa asupra rolului avut de destinatar în determinarea sferei din care face alegerea autorul unui mesaj[95].

Dacă, în loc de a teoretiza, am recurge însă la cîteva situaţii concrete, am vedea că, aplicînd întocmai datele teoriei, o cerere administrativă, adică un mesaj, se compune absolut la fel ca o poezie. Într-adevăr, o cerere administrativă este un mesaj codat, în care postulantul pune în evidenţă, pe baza unui sistem de opoziţii, unul sau mai multe puncte asupra cărora ţine să se îndrepte atenţia destinatarului. O cerere administrativă urmă-

---

[93] H. A. Hatzfeld, *Saggi di stilistica romanza*, Bari, 1967, 34, reproşează lui M. Riffaterre, ca şi tuturor celor care accentuează efectul de surpriză, că pierd din vedere calitatea contextului ca operă de artă. Acelaşi reproş i-l aduce şi Alain Hardy, *Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre*, în „Langue Française", 3, sept., 1969, 94, dar cu argumente mai convingătoare (critica cititorului mediu, existenţa stilului şi acolo unde textul nu i m p u n e o anumită lectură etc.). De altminteri, ideea că tensiunea poetică este determinată de succesiunea reliefare-nereliefare, actualizare-automatizare este veche. Jan Mukařovský a formulat-o în 1932, în studiul său despre limbajul standard şi limbajul poetic (vezi nota 7). Alain Hardy, *op. cit.*, 91, observă că M. Riffaterre a fost precedat şi de R. Jakobson în formularea ideii că abaterea stilistică nu este o opoziţie, ci un contrast.

[94] Tatiana Slama-Cazacu, *Despre relaţiile dintre stilistică şi psiholingvistică*, SCL, XIII, 3, 1967, 280, observă că elementele de creaţie pe care receptorul le poate realiza „...trebuie să fie date de scriitor în operă, iar ele trebuie căutate de receptor tot în operă"...

[95] După definiţia din *Criteria for Style Analysis*, în „Word", 15, 155, stilul este adaos: „Înţeleg prin stil sublinierea (expresivă, afectivă sau estetică) adăugată, fără alterări semantice, la informaţia pe care o poartă structura lingvistică. Ceea ce înseamnă că limbajul exprimă, şi stilul subliniază".

rește să se aprobe de către destinatar ceea ce solicită postulantul (deci ea are un efect scontat).

* O poezie este un mesaj codat în care poetul pune în evidență, pe baza unui sistem de opoziții lingvistice, unul sau mai multe puncte asupra cărora vrea să îndrepte atenția destinatarului. Ea urmărește în același timp să trezească în destinatar o stare de spirit similară cu cea a poetului (deci un efect scontat). Și poezia și cererea conțin o cantitate de informație. Prima, mult mai mare decît a doua. Dar cantitatea de informație din mesaje face parte din alt tip de analiză, din alt mod de a pune problema alegerii și eficacității. Oricine alcătuiește un text, dispune de o cantitate de informație, pentru simplul motiv că ea se află implicată în mod intim în fondul de limbă cunoscut de alcătuitorul textului. Cînd alege termenii, el trebuie deci s-o utilizeze. Din invocarea ei în cazul stilului ca efect nu obținem limpezirea rolului deținut de destinatar. Nu obținem clarificări nici recurgînd, cum face M. Riffaterre, la slaba previzibilitate a elementelor din context. Dacă nu bănuim ce va urma după un fragment din text, sîntem mai mult ori mai puțin surprinși de ceea ce apare. Și acest fapt este un factor important pentru definirea stilului, dar el aparține autorului mesajului. Pregătirea unei surprize, căci în alți termeni slaba previzibilitate nu este decît o condiție a surprizei, depinde de cine vrea să facă o surpriză, nu de cine o suportă, deși fără acesta surpriza n-ar mai avea rost.

M. Riffaterre respinge însă propunerea de definire a stilului pe baza criteriului alegerii, întemeindu-se, între altele, pe observația lui R. Jakobson că „ în afara elementelor redundante, orice formă lexicală sau gramaticală este variabilă''[96], ceea ce ar atrage după sine diminuarea pînă la dispariție a importanței acestui criteriu. El nu crede nici în valabilitatea teoriei stilului-abatere, căci „ conceperea abaterilor în raport cu o normă ne întoarce la concepția statică a stilului, la valoarea intrinsecă a faptelor stilistice''[97]. Or, după părerea lui, faptul stilistic poate fi considerat „ ca un mesaj verbal văzut dintr-un punct de vedere deosebit, ca o funcție specială a limbii, căreia îi corespund structuri proprii''[98]. Cum de ideea că stilul corespunde unei funcții ne vom ocupa pe larg ceva mai departe, iar stilului ca deviere sau abatere îi consacrăm capitolul următor, nu ne mai rămîne acum decît să tragem cîteva concluzii. Unul dintre recenzenții lui Riffaterre, Henri Mitterand, a fost convins și plăcut impresionat de vederile autorului recenzat, pentru că „ principiile pe care s-a întemeiat el dovedesc dorința de a înnoi stilistica franceză, făcînd-o să beneficieze de achizițiile metodologice ale structuralismului. O construcție oarecare nu are randament stilistic decît în asociație sau în opoziție cu altele ; ea nu devine pertinentă decît în interiorul unui sistem a cărui economie este calculată spre a produce un efect global''[99]. H. Mitterand adaugă însă o frază care răstoarnă, după părerea noastră, punctul său inițial de vedere, căci sîntem trimiși

---

[96] M. Riffaterre, în *Probleme de stilistică*, 75.

[97] M. Riffaterre, în *Probleme de stilistică*, 73.

[98] Idem, *ibidem*.

[99] H. Mitterand, în „Le français moderne", 29, 2, 1961, 153.

din nou la emiţător, de vreme ce, cum spune recenzentul însuşi, „sistemele stilistice parţiale sînt reflectarea mentalităţii autorului"[100].

În succesiunea emiţător-mesaj-receptor, mesajul are rolul de a lega extremele. El nu există decît pentru aceasta. Izolîndu-l, ceea ce poate fi la un moment dat necesar pentru analiză, nu-i schimbăm rolul. De aceea, fie că îl interpretăm de pe poziţia emiţătorului, fie de pe aceea a destinatarului, el stă tot timpul ca un lanţ social-cultural între cei doi şi oglindeşte mentalitatea emiţătorului, psihologia, talentul lui etc., dar schiţează în acelaşi timp, chiar dacă mai sumar, mentalitatea, psihologia şi cultura destinatarului. Un mesaj arată deci nu numai ce ştie şi ce crede autorul lui despre lume şi viaţă, ci şi ce crede şi ce poate şti despre lume şi viaţă destinatarul mesajului[101]. Avem deci dreptul metodologic de a cerceta ambele aspecte, împreună sau separat, dar nu avem dreptul de a socoti mesajul ca act independent al emiţătorului, şi nici de a-l interpreta numai prin prisma reacţiilor realizate la recepţie. Cercetarea efectelor nu este lipsită de interes, dimpotrivă, ea poate constitui un studiu foarte util, cu condiţia însă de a nu face din această parte a analizei scopul fundamental al cercetării şi nici de a crede că astfel s-a revoluţionat stilistica, căci, după cum am văzut, mesajul, care este fapt, trimite în mod inevitabil la emiţător, corectînd orice afirmaţie care tinde să-l scoată din procesul stilistic.

După părerea noastră, chiar cercetările care au în vedere reacţia publicului, a acelei mass-media atît de des adusă în discuţie astăzi, nu se pot rezuma şi nici nu se rezumă la atît. Dacă, din studiile la care ne referim, nu reies modalităţile de influenţare a *mass-mediei*, atunci cercetarea este inutilă. Dacă reies, ele reprezintă o serie de reguli de organizare a mesajului pe care cineva trebuie însă să le pună în aplicare. Acesta este emiţătorul, avantajat acum de faptul că ştie ce doresc destinatarii, avantajat deci de numărul de informaţii, clasate sub eticheta „de utilizat în condiţiile x,y,z...". Chiar dacă aceste informaţii ar intra sub formă de algoritm într-o maşină de compus mesaje, poziţia emiţătorului nu s-ar schimba fundamental, căci el a devenit acum compozitorul algoritmului.

2.1.5. STILUL CA DEVIERE

Ideea stilului ca deviere i se atribuie lui Paul Valéry[102], care ar fi spus cel dintîi că exprimarea poetică este totdeauna o abatere de la normele curente ale limbii. De fapt, ideea este foarte veche. Tot capitolul XXII din *Poetica* lui Aristotel se axează pe convingerea că „darul cel mai de preţ al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun", iar după ce se arată cîteva dintre procedeele de realizare a acestui deziderat, se spune despre ele: „faptul de a fi altfel decît în vorbirea comună — *depărtate de înfă-*

[100] Ibidem

[101] Vezi şi notaţiile lui M.-P. Ferry, *Sapir et l'ethnolinguistique*, în „Langage", V, 18, 1970, 13 ş.u.

[102] La care se face în mod curent referire.

ţişarea lor normală — are într-adevăr darul să înlăture banalitatea" [103]. Succesul neobişnuit al acestei idei în ultimul timp nu se explică decît prin încercările statisticienilor de a găsi înseşi regulile statistice ale abaterii din limbă.

În termeni lingvistici, problema a fost formulată în 1939 de Jan Mukařovský, în raportul prezentat de el sub titlul *La langue poétique* la al V-lea Congres internaţional al lingviştilor (Bruxelles, 1939), cînd autorul a susţinut că „ deformările normei lingvistice pe care limba poetică le face foarte des ca să-şi atingă scopul de a concentra atenţia cititorului asupra semnului lingvistic sînt simţite şi considerate ca deformări ale normei limbii literare" [104]. Ulterior, într-un studiu despre limbajul standard şi limbajul poetic, el stabileşte trei atitudini posibile faţă de normă : nici o abatere; abateri care dau culoare locală personajelor şi caracterizează situaţiile din text; abateri în înseşi componentele lingvistice ale textului. Dar nu orice abateri reprezintă şi fapte de stil. Se mai cere pentru aceasta ca ele să fi fost utilizate în mod intenţionat. „ Violarea normei limbajului standard, violarea ei sistematică, face posibilă utilizarea poetică a limbii". În afara acestei condiţii, nu există, după J. Mukařovský, creaţie poetică [105].

Stilul ca deviere a revenit în preocupările lingviştilor după 1951, în urma articolului lui Ch. Bruneau, *La stylistique*, în care autorul lua poziţie similară cu cea a lui Mukařovský şi împotriva neostilisticii reprezentate de Leo Spitzer, Damaso Alonso şi Helmut Hatzfeld [106].

În calitate de deviere generală sau cel puţin de succesiune de devieri conştiente de la normă, stilul a interesat şi pe statisticieni, pentru care el reprezintă o sumă de proprietăţi statistice [107]. După Ch. E. Osgood, stilul se defineşte „ ca o deviere individuală de la normele valabile în situaţiile pentru care s-a făcut codarea; aceste devieri există în proprietăţile statistice ale caracteristicilor structurale, pentru care există diverse grade de alegere în cod" [108].

Una dintre consecinţele acestui fel de a vedea lucrurile este limitarea sferei de acţiune a emiţătorului, care nu are drepturi nelimitate. E, într-adevăr, de neconceput ca cineva, compunînd un text numai din devieri create de el, să încropească vreodată cea mai mică secvenţă inteligibilă. Nu este deci inutilă precauţia lui Samuel R. Levin, care confruntă rezultatele analizei abaterilor cu intuiţiile vorbitorului [109].

---

103 Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, 1965, 84—85, 176.

104 Vème Congrès International des Linguistes (Bruxelles 28 août—2 sept. 1939), *Rapports*, Bruges [f. an], 95.

105 În Paul L. Garvin, *A Prague School Reader*, 28.

106 Ch. Bruneau, *La stylistique*, în „Romance Philology", 5, 1951, recenzată pozitiv de Gérald Antoine în „Revue d'histoire littéraire de la France" 53 (1953), 175—187; vezi şi Ch. Bruneau, *Histoire de la langue française des origines à nos jours* (vol. 13), Paris, 1953 şi recenzia de pe poziţiile neostilisticii făcută de Alphonse C. Juilland în „Language", 30, 2, 1954, 313—338.

107 Pentru ansamblul chestiunii, vezi Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1953; Idem, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960; O. S. Ahmanova, I. M. Meljčiuk, E. V. Padučeva, R. M. Frumkina, *O točnyh metodah issledovanija jazyka*, Moscova, 1961; S. Marcus, *Poetica matematică*, 69 ş.u.

108 Charles E. Osgood, în *Style in Language*, 293.

109 S. R. Levin, *Deviation-Statistical and Determinate* — în *Poetic Language*, în „Lingua", XII, 1963, 276—290.

În sfîrşit, proprietăţile intrinsece ale textului ar putea să fie calculate matematic, fiindcă: „Orice text gramatical cu sens constă dintr-un anumit material, *vocabularul*, şi o serie de proprietăţi structurale ale autorului lor, *stilul*. ... Scopul cercetării [. . .] este de a formula matematic un număr din proprietăţile care constituie stilul, în aşa fel încît aplicarea la un text dat a unui simplu criteriu matematic să permită atribuirea textului unui singur autor, într-o anumită perioadă a dezvoltării lui spirituale" [110]. După alţii, „ stilul unui text este o funcţie a ansamblului de procente dintre frecvenţele elementelor lui fonologice, gramaticale şi lexicale şi frecvenţele elementelor corespunzătoare dintr-o normă contextuală înrudită". Autorul ultimei definiţii, Nils E. Enkvist, îşi explică preferinţele în modul următor: „ Stilul — spune el — este *ansamblul* de frecvenţe ale elementelor lingvistice în două sensuri diferite. Mai întîi, stilul este rezultatul (folosirii) a mai mult decît un element lingvistic. Un cuvînt, de exemplu, nu capătă semnificaţie într-un text decît prin juxtapunere cu alte cuvinte. Prin urmare, statistica unui element de limbă neraportat la context nu are importanţă. În cele din urmă, numai textul mai lung decît o propoziţie este implicat în normă. În al doilea rînd, studiul stilului nu trebuie să se limiteze la observaţii fonologice, morfologice, lexicale sau sintactice, el trebuie să se întemeieze pe observaţii făcute la diverse nivele [ale limbii]" [111].

În ceea ce ne priveşte, am vrea să ne oprim atît la ce spune Nils E. Enkvist despre caracterul de a n s a m b l u (engl. aggregate) al stilului, cît şi la faptul că, pentru el, stilul este o *funcţie* în adevăratul înţeles al cuvîntului, fiind constituită de ansamblul de frecvenţe ale unui text, un termen al funcţiei, şi de ansamblul corespunzător dintr-o normă contextuală înrudită, al doilea termen al funcţiei.

Stilul este deci un raport similar cu o mărime variabilă dependentă de doi termeni. Iată o definiţie mult mai elegantă şi mai aproape de adevăr decît acelea care identifică stilul cu mesajul, de exemplu, decît definiţia lui Bernard Bloch, deseori reluată de cercetători. După B. Bloch, „ stilul unei comunicări („discourse") este mesajul rezultat din distribuţiile de frecvenţă şi probabilităţile de trecere ale caracteristicilor lui lingvistice, în special cînd ele se deosebesc de aceleaşi caracteristici ale limbii luate ca un tot" [112].

Teoria stilului ca deviere conţine o idee importantă şi fructuoasă, chiar dacă, uneori, ea a fost complicată cu o mulţime de amănunte mai mult sau mai puţin semnificative. Valoarea acestei idei ne-o dă foarte bine repunerea problemei în forma ei cea mai simplă: dacă toate mesajele dintr-o anumită limbă ar urma absolut aceleaşi reguli, deosebirile dintre ele s-ar şterge complet. Cele mai puţin pretenţioase constatări stilistice vin în contradicţie flagrantă cu ipoteza de mai sus.

Din această perspectivă, stilul ca deviere reprezintă formularea savantă a constatărilor empirice de care am amintit mai înainte, în sensul că

[110] Wilhelm Fucks, *On Mathematical Analysis of Style*, în „Biometrika", XXXIX, 1952, 122, ap. W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stilistics*, 89.

[111] Nils E. Enkvist, *op. cit.*, 28.

[112] Bernard Bloch, *Linguistic Structure and Linguistic Analysis*, ap. Nils E. Enkvist, *op. cit.*, 25.

el exprimă realitatea diferenţelor de comportare lingvistică a indivizilor vorbitori, pe care o interpretează prin prisma identităţii unei limbi cu sine însăşi în orice fel de manifestare a ei.

Stilul ca deviere este conceput de cele mai multe ori ca un fenomen concret. B. Bloch o spune foarte clar cînd afirmă că „ stilul unei comunicări este mesajul rezultat din distribuţiile de frecvenţă" (. . . etc.).

Oricum i-am privi însă geneza : ca deviere, ca selecţie, ca adausul emoţional la nucleul comunicării, ca expresie a unei funcţii — stilul nu este mesajul. El este o sumă de proprietăţi ale acestuia, suma regulilor pe baza cărora un emiţător alege, combină şi eventual modifică materialul de limbă disponibil. Mesajul este spaţiul lingvistic, materialul care poartă în sine proprietăţile amintite. El constituie prin urmare concretizarea stilului, de unde rezultă că raportul dintre el şi stil seamănă cu raportul dintre sistemul limbii şi manifestarea lui concretă.

Fiind o sumă de reguli care se descoperă numai în mesaj, stilul interesează mai puţin ca deviere, abatere sau deformare a unei norme, şi mai mult ca sistem de reguli raportat la sistemul lingvistic general. Cei care îl consideră totalitatea proprietăţilor statistice ale unui text au dreptate, dar numai în măsura în care aceste proprietăţi servesc la descoperirea sistemului de reguli ale textului. Măsurarea devierii este un element important, dar nu constituie decît preambulul pentru definirea acestui sistem.

2.1.6. STILUL CA EXPRESIE A FUNCŢIEI ESTETICE

Funcţia estetică este, după părerea multora, un atribut intrinsec al limbii. În teoriile structuraliste, începînd cu aceea a lingvistului ceh Jan Mukařovský, se consideră că ea acţionează cu deosebire în limbajul, stilul sau limba artei verbale. Astfel, în *raportul* său din 1939 despre limba poetică, Jan Mukařovský scria : „ funcţia pe care o îndeplineşte limba poetică este funcţia estetică" şi : în limba poetică „atenţia este concentrată asupra semnului [lingvistic] care devine în felul acesta scopul însuşi al manifestării lingvistice" [113].

Recunoaştem în ultima propoziţie teza fundamentală a teoriei expuse în 1959 de Roman Jakobson, care vorbeşte însă despre funcţia poetică, nu estetică a limbii [114]. Ea reprezintă la acest autor în primul rînd „ vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj". Înlocuirea nu este numai terminologică, ea este şi o limitare, pe care o avusese însă în vedere şi J. Mukařovský în *raportul* amintit, cînd afirma că „domeniul funcţiei estetice şi cel al limbii poetice nu coincid decît în parte" [115], pentru că cea dintîi se poate manifesta şi în alte tipuri de comunicare. Tot după Mukařovský, funcţia estetică este „ acel raport dintre subiect şi obiect

[113] Jan Mukařovský, *La langue poétique*, V^{ème} Congrès International des Linguistes, *Rapports*, 94.

[114] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, 83 ş.u.

[115] Jan Mukařovský, *The Esthetics of Language*, în Paul L. Garvin, *A Prague School Reader*, 31.

din care rezultă transformarea obiectului într-un fapt estetic", „fără nici o referire ulterioară".

Sub denumirea de funcţie poetică, R. Jakobson o înfăţişează mai analitic, afirmînd nu numai că ea vizează mesajul ca atare, ci şi că proiectează echivalenţele de pe axa de selecţie, adică din paradigme, pe axa combinărilor limbii, adică în sintagme, că utilizează paralelismele dintre sunet şi sens, prozodia, ritmul, ambiguitatea etc. [116].

Definiţiile de mai sus presupun un mecanism de transformare a unui obiect obişnuit într-un fapt estetic printr-o tehnică strict lingvistică.

Va trebui să ne decidem aşadar asupra conceptului de funcţie lingvistică, asupra posibilităţilor estetice ale limbii şi, în sfîrşit, asupra obiectului lingvistic transformat în fapt estetic.

Orice raport între doi termeni care se pot modifica în diverse feluri este o funcţie. Cînd modificările se produc în mod determinat şi între anumite limite, spunem, după împrejurări, că funcţia este constantă sau variabilă. Cînd vorbim însă despre funcţie în lingvistică, nu avem totdeauna foarte clar în faţă un asemenea raport, ci, de cele mai multe ori, un rezultat sau un procedeu. Cînd ne referim, de exemplu, la funcţia de comunicare, ne gîndim la un procedeu şi conchidem că limba are într-adevăr funcţia amintită fiindcă putem constata prin simţurile noastre că o ştire trece cu ajutorul semnelor verbale de la o persoană la alta. În aceste condiţii, funcţia ne apare ca însăşi transmiterea de ştiri, ceea ce ne face s-o numim adesea cu sinonimele *rol*, *destinaţie* sau *capacitate*, deşi aceste sinonime introduc un fel de animism în limbă, care „ face", „transformă", „schimbă", „modifică" ş.a.m.d. [117].

Fără să condamnăm modul acesta de exprimare, ţinem totuşi să remarcăm că, indiferent de ce „face" limba, noi sîntem obligaţi să-i privim funcţiile aşa cum sînt, ca raporturi.

În formularea dinainte a lui J. Mukařovský, funcţia estetică este definită ca „acel raport dintre subiect şi obiect din care rezultă transformarea obiectului într-un fapt estetic". Coroborînd această afirmaţie cu cealaltă idee a lui că, în limba poetică, „atenţia este concentrată asupra semnului care devine în felul acesta scopul însuşi al manifestării lingvistice", deducem că, după el:

a) există un raport special (nedefinit însă) între subiect şi obiect;

b) acest raport special duce la transformarea obiectului într-un fapt estetic;

c) în limbă, faptul estetic rezidă în transformarea semnului din mijloc în scop al manifestării lingvistice.

Nu ne vom ocupa de primele două aspecte ale chestiunii, nu numai fiindcă au un caracter vag, ci şi fiindcă nu ne propunem să abordăm aici

---

116 Roman Jakobson, în *Probleme de stilistică*, 137.

117 Karel Horálek, *Les fonctions de la langue et de la parole*, în „Travaux linguistiques de Prague", I, 1964, 41 ş.u., Idem, *Sprachfunktion und funktionelle Stilistic*, în „Linguistics", XIV, 1965, 14 ş.u. discută evoluţia ideilor despre funcţiile limbii. Vezi şi G. Mounin, *Les fonctions du langage*, în *Linguistic Studies presented to André Martinet on the occasion of his sixtieth Birthday* (ed. Alphonse Juilland), The Linguistic Circle of New York [f. an], 396—413.

domeniul esteticii[118]. În schimb, aspectul de la c), ţinînd de tema noastră, merită cea mai mare atenţie, cu atît mai mult cu cît el reapare la R. Jakobson cînd se spune că funcţia poetică înseamnă „ vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj".

Făcînd din semn scopul manifestării poetice, J. Mukařovský ajunge în cele din urmă la un rezultat care ni se pare opus intenţiilor lui, căci, transformat în scop al mesajului, în fapt estetic „ fără nici o referire ulterioară", semnul îşi anulează trăsătura lui distinctivă fundamentală, aceea de a fi „ aliquid pro aliquo" şi nu mai apare decît ca un element verbal fără referent, ca o simplă succesiune de sunete articulate. Dat fiind că, în această teorie, semnul este conceput clasic, după definiţia lui F. de Saussure, nu se pune problema altei interpretări, deşi nu este cu totul exclus ca autorul să se fi gîndit nu la semn în întregime, ci numai la suportul lui.

După cum am arătat la 1.0.8., imaginea obiectului cuprinsă în semn se poate şterge temporar în favoarea imaginii suportului şi invers. Deci, dacă J. Mukařovský, spunînd semn, a avut în vedere numai suportul, rămîne să analizăm în ce măsură imaginea acestuia din urmă poate constitui scopul manifestării lingvistice, eventual poetice. Pentru ca lucrul acesta să aibă loc în condiţiile stabilite de autor şi cuprinse în restricţia „ fără nici o referire ulterioară", ar trebui ca suportul să nu trimită decît la imaginea propriei sale organizări, adică la foneme, la modul lor de combinare, la caracterul vocalelor şi consoanelor etc. etc. „Fără nici o referire ulterioară" înseamnă în sens strict şi fără eventualele conotaţii sugerate de aşezarea şi calitatea fonemelor din suportul fonic. Nu se confirmă deci nici ipoteza că autorul, vorbind despre semn, s-ar fi gîndit de fapt numai la partea materială a acestuia. Eventualitatea ca el să se fi referit la imaginea obiectului substituit am exclus-o din capul locului, fiind limpede pentru noi că nu intra în discuţie.

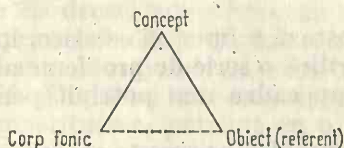
Cît priveşte funcţia poetică, am considerat că ea reprezintă o ipostază a celei estetice. Ţinînd seama că — după R. Jakobson — principala ei caracteristică este v i z a r e a mesajului, sîntem nevoiţi să arătăm ce credem că trebuie să se înţeleagă prin vizare. Ea nu poate însemna decît faptul că unui fragment verbal numit mesaj i se acordă o atenţie deosebită, că el este în aşa fel pus în valoare încît nu poate fi în nici un caz trecut cu vederea. La această interpretare duce şi condiţia din a doua parte a formulei lui R. Jakobson : „ punerea accentului pe mesaj pentru mesaj".

Dacă mesajul reprezintă expresia verbală a unui conţinut coerent, condiţia de a-l accentua — evident stilistic — nu i se aplică decît atunci cînd accentul cade nu atît *pe* el, cît *pentru* el. Sub altă formă, aceasta este însă cerinţa lui J. Mukařovský de concentrare a atenţiei asupra semnului lingvistic, ceea ce ne dă dreptul să tratăm mesajul drept un fel de semn dezvoltat, un ansamblu de semne organizat în mod unitar sau o mare sintagmă. De fapt, problema propriu-zisă nu este aceasta, ci eliminarea referentului sau măcar trecerea lui într-un plan care nu interesează exprimarea

[118] Max Bense, *Mathematik und Dichtung*, stabileşte trei condiţii minimale şi patru maximale pentru considerarea unui obiect drept estetic, v. recenzia lui Marc Hug în „Langue française", 3, sept., 1969, 111.

poetică, ambele păreri subordonîndu-se ideii că semnul verbal nu devine poetic decît prin așa-numita o p a c i z a r e, termen care vrea să spună că legăturile dintre semn și referent se desființează, fie și temporar, prin poetizare [119].

Opacizarea se întemeiază pe convingerea că referentul este un obiect în accepțiunea îngustă a cuvîntului, adică un lucru. La baza acestei convingeri stă triunghiul atît de cunoscut al lui Ogden și Richard, pe care-l reproducem mai jos într-o formă simplificată:



Nu vom face critica amănunțită a acestei scheme; ea a fost făcută adesea. Vom arăta numai de ce o considerăm necesară pentru adepții ideii că în anumite împrejurări semnul devine opac. După cum se vede, caracterul arbitrar, convențional și, la origine, accidental al legăturii dintre corpul fonic și obiect (referent) se redă printr-o linie întreruptă. Din perspectiva arbitrarului semnului lingvistic, este bine așa. Nu e însă bine că obiectul (referentul) a fost inclus în semn, căci linia întreruptă arată numai că el nu este denumit printr-un corp fonic determinat. Se creează astfel posibilitatea de a susține că atunci cînd obiectul (referentul) este mascat de o conotație legată de el sau izvorîtă din valorificarea calităților fonice ale corpului sonor însuși, se produce opacizarea. Dar cum triunghiul în întregime reprezintă semnul, iar legătura dintre concept și corpul fonic nu este arbitrară, aceasta din urmă atrage în mod obligatoriu conceptul și invers. Opacizarea nu poate atinge deci niciodată conceptul.

În realitate, nici corpul fonic, nici obiectul nu intră în semn, din cauzele arătate la 1.0.8. Elementele suprasegmentale ale corpului fonic se pot însă transforma într-un sistem de semne derivat, denotația se poate estompa prin context în favoarea unei conotații, o conotație poate fi și ea estompată în favoarea alteia etc. Oricare dintre aceste fenomene poate să ducă la schimbări, dar nu la opacizare, ci la o dedublare, altfel spus, la ambiguizarea semnului și, evident, a mesajului. Vizarea apare ca una dintre condițiile acestui proces, dar, de vreme ce nu toate ambiguitățile sînt poetice, în actul poetizării trebuie să intervină o anumită orientare.

Un mesaj obișnuit comunică, unul artistic sugerează și comunică. Simplificînd, vom spune că ultimul conține o comunicare explicită și una implicită. Cea implicită nu se realizează cu necesitate prin adăugarea unui ornament, ci rezultă din organizarea succesiunii de denotații și conotații, dintr-o modificare minoră de natură sintactică sau morfologică etc. Orientarea ambiguității depinde însă de plasarea în text a denotațiilor și conotațiilor.

---

[119] De obicei, în asemenea teorii, un semn devine opac prin așezarea lui în centrul atenției, dacă nu a fost calificat chiar de la început drept un lucru în sine și pentru sine, cum face T. Todorov, în *Littérature et signification*, 116—117.

Dacă ţinem neapărat la descoperirea unei funcţii estetice, datorită căreia materialul limbii devine poetic, atunci ea nu poate reprezenta decît raportul dintre comunicarea explicită şi cea implicită sau dintre comunicarea banală şi cea sugerată, sau, în fine, dintre denotaţii şi conotaţii.

Elaborate pe baza acestui raport, mesajele au în mod normal calităţi diferite. Unele dau o foarte mare importanţă comunicării implicite, diminuînd cantitatea de denotaţii, altele sugerează numai printr-un detaliu. Cînd se urmează prima cale, ele sînt concentrate şi pasibile de ermetism. Cînd se urmează cealaltă cale, sînt în genere mai larg desfăşurate şi se consideră clasice.

În calitatea de ipostază a funcţiei estetice, înţeleasă în modul arătat aici, funcţia poetică clarifică o serie de probleme ale artei verbale sau, cel puţin, le plasează într-un cadru mai potrivit pentru eventuala lor soluţionare.

Prima categorie de probleme priveşte procedeele tehnice de dedublare; a doua, interpretarea valorilor astfel realizate. Menţionăm că procedeele tehnice nu trebuie confundate cu funcţia, căci aceasta are caracter abstract, pe cînd procedeele tehnice sînt mai puţin abstracte.

Ca obiect pasibil de transformare estetică, mesajul verbal este folosit în comunicarea curentă de toţi vorbitorii unei limbi. Regulile lui de organizare sînt de toţi cunoscute şi întrebuinţate; mare parte din materialul căruia i se aplică, de asemenea. O cantitate oarecare de procedee tehnice aparţine deci în mod natural atît emiţătorilor care intenţionează să elaboreze un mesaj artistic cît şi celor neinteresaţi de acest aspect sau neinteresaţi în mod constant de el. De aceea, pe cînd pictorul, arhitectul sau sculptorul pot încredinţa o parte din realizarea proiectului lor estetic unor meşteşugari ai profesiunii, poetul nu are motive s-o facă.

Admiratorul unei picturi poate să nu ştie nimic despre modul de obţinere a culorilor folosite de pictor, nimic despre principiile combinării şi aplicării lor pe pînză. Aceasta nu-l împiedică să aibă o părere despre tabloul pe care-l priveşte. Cine citeşte sau ascultă o poezie, un roman, o nuvelă sau o piesă dramatică are însă cunoştinţe de limbă care-l pun de la sine în situaţia de a aprecia. El nu poate să renunţe la ele, presupunînd că ar dori să ajungă la aceeaşi detaşare faţă de mesajul artistic verbal ca admiratorul unei picturi faţă de tablourile privite. Mai mult, el are impresia că ceea ce s-a întîmplat cu mesajul verbal elaborat artistic se întîmplă şi cu propriile lui mesaje, căci nu-şi dă totdeauna seama cum a fost atras de o succesiune de enunţuri şi cum a intrat pe nesimţite într-un univers de idei pe care nu-l recunoaşte decît după ce se află în el. Realizată cu multă trudă, organizarea mesajului nu-l frapează, mai ales dacă nu apare strident ca un scop în sine, ci serveşte numai ca să trimită la elementul sugerat.

Despărţind, din motivele enumerate mai sus, funcţia poetică de ansamblul de procedee tehnice, pe acestea din urmă le putem supune unei analize asemănătoare cu aceea pe care o folosim pentru structura oricărui mesaj. Astfel, unul dintre ele este repetiţia la distanţe variabile. Ca mod de insistenţă destinat să pună în relief un element al mesajului, repetiţia nu declanşează automat funcţia poetică. În textele ştiinţifice, de exemplu, ea nici nu se datorează acestei funcţii, şi nici nu constituie dovada exis-

tenţei ei. La fel stau lucrurile şi cu alte mijloace de reliefare a unei idei, chiar şi cu realizarea surprizei prin frustarea aşteptărilor, atît de specifică în aparenţă limbajului poetic, dar care se întîlneşte în limbajul familiar, în cel argotic, serveşte la declanşarea comicului etc. Concentrarea şi orchestrarea unor asemenea procedee într-un mesaj de dimensiuni limitate este însă altceva. De îndată ce punerea în relief a unei părţi din text cu ajutorul repetiţiei sau a altui element de tehnică poetică sugerează o conotaţie, se impune interpretarea textului ca loc de manifestare a unei arte.

De aici se deduce că deosebirea dintre un mesaj verbal artistic şi unul neartistic rezidă în primul rînd în organizare, în distribuţia procedeelor de tehnică poetică. Vizarea mesajului ca atare reprezintă numai actul iniţial, o fază prealabilă. După ea urmează retuşarea care diferenţiază mesajul în părţile lui constitutive, potrivit cu o intenţie estetică.

2.1.7. STILUL ŞI EXPRESIVITATEA

Expresivitatea, căreia i se spune uneori şi funcţie expresivă sau emotivă, constituie unul dintre cele mai dezbătute capitole ale stilului şi stilisticii. Printr-o exagerare care poate fi urmărită istoric, s-a creat chiar impresia că ea reprezintă acelaşi lucru cu stilul şi că însăşi stilistica ar exista numai pentru ea. Cauza rezidă pe de o parte în identificarea ei cu afectivitatea, iar pe de alta, cu estetica.

După părerea lui H. Hatzfeld, conceptul de expresivitate a despărţit de la o vreme stilistica în două mari curente : unul reprezentat de Ch. Bally, Ch. Bruneau şi J. Marouzeau, pentru care expresivitatea este „ sensul psihologic şi afectiv al oricărei intonaţii, al oricărui cuvînt, al oricărei forme şi al oricărei sintagme utilizate într-un enunţ datorită emoţiei" ; celălalt, reprezentat de K. Vossler, L. Spitzer şi Damaso Alonso, la care — pe lîngă Hatzfeld însuşi — ar putea fi adăugat, într-un anume fel, şi Benedetto Croce. Pentru ei, expresivitatea este „un element înainte de orice estetic, imanent în orice material de limbă, filtrat într-o formă sau, mai exact, transformat într-un enunţ artistic, element inventiv care leagă spiritul unui creator de limbă de forma creaţiei sale" [120]. Pe această poziţie s-a plasat şi D. Caracostea în studiile publicate de el între 1936 şi 1942 şi sintetizate apoi în *Expresivitatea limbii române*, carte al cărei titlu este astfel explicat de autor : „Aleg termenul de expresivitate, preferîndu-l celui de estetică, nu numai pentru că acesta începe să fie compromis [. . .] dar şi pentru că termenul de expresivitate este mai plin de seva

---

[120] H. A. Hatzfeld, *Saggi di stilistica romanza*, 30. Autorul şi-a precizat nu o dată poziţia de adept necondiţionat al ideilor lui K. Vossler, v. şi *op. cit.*, 31. Edward Stankiewicz, *Problems of emotive Language*, în *Approaches to Semiotics*, London, The Hague, Paris, 1964, 240—241, distinge trei poziţii : una *estetică* (Vossler), una *expresiv-stilistică* (Bally) şi una *psihologico-literară* (Spitzer); v. şi Elena Slave, în *Probleme de lingvistică generală*, II, 1970, 77, unde se încearcă definirea expresivităţii prin opoziţiile de intensificare din text. Vezi şi Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, 1972, 15 ş.u. Idem, *Expresivitate şi context*, în *Omagiu lui Al. Rosetti*, Bucureşti, 1965, 607 ş.u.

vieţii şi de realitatea obiectivă pe care, în literatură, o avem în faţă necontenit"[121].

Cele două modalităţi de a înţelege conceptul acesta au consecinţe diverse. Astfel, pentru adepţii tezelor lui Ch. Bally, cînd se vorbeşte despre expresivitate, opera literară, în calitatea ei de creaţie d e l i b e r a t ă, se elimină din discuţie, fiindcă expresivitatea trebuie să fie s p o n t a n ă pentru a intra în preocupările lingvisticii, respectiv ale stilisticii lingvistice, în care nu se vor cuprinde deci decît mesajele neelaborate artistic.

Echivalată de fapt cu manifestările în cuvinte, forme şi sintagme ale emoţiei spontane, expresivitatea nu exclude complet estetica. Mai exact spus, cînd se face această echivalenţă, nu se neagă posibilitatea de apariţie a artei în enunţuri, dar ea nu interesează. Domeniul expresivităţii rămîne limbajul afectiv spontan, opus limbajului intelectual, care, în principiu, nu se subordonează emoţiei spontane sau nespontane. În mod concret, afectivitatea atinge cu deosebire semantica, sintaxa şi fonologia, deşi nici asupra acestui punct nu există unanimitate de vederi, şi A. Martinet, denumind-o funcţie expresivă, a putut s-o reducă numai la modulaţiile vocii şi la lungimea nefonologică a vocalelor[122].

Adepţii celuilalt mod de a înţelege lucrurile văd în expresivitate frumuseţea latentă a unui idiom, pentru a cărei scoatere în evidenţă se cere însă o prelucrare, o filtrare sau transformare artistică. Imanenţa elementului estetic în limbă a format obiectul multor discuţii, pe care nu le reluăm acum, chestiunea fiind, de altminteri, secundară, în sensul că, indiferent dacă un idiom are sau nu o frumuseţe proprie inclusă în structura lui intimă, faptul că se face artă cu el este indiscutabil. În orice caz, încercările din ultimul timp de a-i descoperi estetica imanentă au adus precizări utile, deşi autorii nu au fost totdeauna foarte consecvenţi. De exemplu, pentru M. Riffaterre, în expresivitate intră intensificarea reprezentării (a imaginilor), conotaţia estetică, dar şi coloratura afectivă[123]. Stephen Ullmann îi pune în seamă atît scoaterea în evidenţă a cuvintelor, ritmul, simetria, eufonia, cît şi intonaţia emotivă şi orice element evocator, chiar cel asociat cu un anumit mediu social[124]. Deci, pe de o parte : procedee estetice ca intensificarea reprezentării, conotaţie estetică etc., iar pe de alta, coloratura afectivă şi intonaţia emotivă, un fel de rezerve pentru emoţia spontană.

S-au făcut şi tentative de clasificare a expresivităţii dintr-o perspectivă diferită. Jaroslav Zima a propus ca celei redate prin onomatopee, armonie imitativă etc. să i se dea numele de *inerentă*, fiindcă face parte din însăşi semnificaţia cuvîntului, celei care provine dintr-o modificare semantică încorporată ulterior în cuvînt să i se spună *aderentă*, iar celei generate de relaţiile cuvintelor în context să i se spună *contextuală*[125].

---

[121] D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, 1942, 8—9. Acelaşi punct de vedere stă şi la baza lucrării *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938.

[122] A. Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, traducere şi adaptare de Paul Miclău, Bucureşti, 1970, 27.

[123] M. Riffaterre, în „Romance Philology", XIV, 3, 1961, 217.

[124] Stephen Ullmann, *Language and Style*, New York, 1964, 101.

[125] Jaroslav Zima, *Expresivita slova v současné češtine*, Praga, 1961, 118—119.

Independent de autorul citat, am considerat noi înşine că expresivitatea este *latentă* în cuvînt şi e *dedusă* cînd rezultă din context, inclusiv din contextele situaţionale. Atît una cît şi cealaltă ni s-a părut că pot fi puse în legătură cu cantitatea de informaţie, invers proporţională, cum se ştie, cu numărul posibilităţilor de alegere a unui eveniment dintr-o mulţime de evenimente şi direct proporţională cu numărul ştirilor dintr-un mesaj şi al sensurilor cuvîntului; astfel, termenii polisemantici au o mare cantitate de informaţie, cei cu sensuri puţine, una mai mică, iar cuvintele monosemantice, nici una. Ambiguităţile se datorează unei cantităţi de informaţie mari, iar mesajele ştiinţifice sau, în genere, cele fără ambiguităţi, nu au nici o cantitate de informaţie dacă includ bineînţeles o ştire unică [126].

Utilitatea ambelor tentative ni se pare astăzi redusă. Între altele şi pentru că la stabilirea expresivităţii ca o cantitate mare sau mică de informaţie se pune întrebarea cum să se determine numărul posibilităţilor de alegere a unei ştiri dintr-un mesaj ambiguu, de vreme ce nu dispunem de o metodă care să limiteze cantitatea de interpretări, iar mesajul poetic, în special cel ermetic, se prelungeşte adesea în simbolizări multiple şi discutabile.

Distincţia dintre expresivitate şi estetică nu a fost făcută net decît de R. Jakobson [127]. După el, ca funcţie emotivă, în care am crezut că se recunoaşte expresivitatea spontană, ea priveşte exclusiv pe emiţător, iar estetica, sub denumirea de funcţie poetică, priveşte mesajul. Atribuirea în exclusivitate a celei dintîi emiţătorului este cu atît mai semnificativă cu cît autorul atrage atenţia să nu căutăm din principiu în diverse mesaje cîte o singură funcţie, ci să avem în vedere prezenţa mai multora şi cu deosebire ierarhia lor. În practică — evident nu în cea poetică — trebuie să admitem însă şi o contenenţă emotivă, de exemplu a celor care compun mesaje ştiinţifice.

Emiţătorul poate să alcătuiască un mesaj ca răspuns la un stimulent exterior direct sau ca urmare a unor îndelungi reflecţii. Ca răspuns la un stimulent direct, mesajul are caracter spontan, fiind construit în condiţiile obişnuite ale unui dialog, în decursul căruia posibilitatea de concentrare asupra construcţiei înseşi este foarte redusă. Ea depinde de ritmul dialogului, de conţinutul lui, banal sau nebanal, de împrejurările exterioare etc. Oricum, emiţătorul dă un răspuns verbal la o incitaţie emotivă. Calitatea estetică a răspunsului este determinată de factorii amintiţi mai sus, dar şi de volumul şi de varietatea limbajului aflat la dispoziţia vorbitorului.

Cealaltă atitudine, fiind urmarea unor reflecţii, atrage în sfera ei reevaluarea, aranjarea nouă a elementelor de exprimare. Emoţia poate fi contemplativă şi îngăduie deci un răgaz în decursul căruia se fixează artistic în semnele limbii.

Dacă aşadar, într-un număr de cazuri, ea este spontană, iar într-altul, contemplativă, şi dacă în prima ipostază o numim afectivitate, expresi-

---

[126] I. Coteanu, *Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii*, în *Probleme de lingvistică generală*, IV, 73 ş.u.

[127] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, 97 ş.u.

vitate, funcţie expresivă sau emotivă, iar în a doua, afectivitate, expresivitate, dar şi element ori funcţie estetică sau poetică, aspectele teoretice implicate în această terminologie îşi găsesc soluţia în următoarea formulă: expresivitatea spontană este manifestarea verbală a emoţiei corespunzătoare, în timp ce expresivitatea deliberată este manifestarea verbală a emoţiei contemplative. Evitarea conştientă a efectelor verbale ale emoţiei spontane poate să ducă la un limbaj voit neutralizat, numit 'intelectual', dar poate să ducă şi la un limbaj marcat artistic prin emoţia contemplativă.

Ca şi în alte determinări ale stilului prin considerarea lui ca rezultat al punerii în mişcare a unor anumite funcţii, şi de data aceasta problema creatorului de mesaje revine pe primul plan. Dar acum sîntem într-o situaţie favorizată, căci, de la orice definiţie a expresivităţii am porni, organizarea mesajului apare ca o activitate exclusivă a creatorului acestuia, exclusivă, dar nu independentă, nu în sine şi pentru sine, ci în sine şi pentru destinatar. Odată cu luarea în consideraţie a destinatarului, aria preocupărilor noastre se extinde şi la efectele mesajului, problemă veche în fond, căci, ca raport între intenţiile emiţătorului şi efectele lor asupra receptorului, ea apare încă de la Ch. Bally [128]. Intenţiile coincid sau nu total ori parţial cu efectele. V a l o a r e a expresivităţii este dată de acest fapt, ceea ce ne permite să susţinem că expresivitatea se defineşte şi ca diferenţa dintre emisie şi recepţie, dintre intenţiile autorului de mesaje şi efectele lor asupra destinatarului. Ch. Bally remarca odată că intenţiile pot să nu corespundă deloc cu efectele. Cînd, de exemplu, cineva, sub imperiul unei mari iritări, începe să înjure, destinatarul nu conchide de aici că autorul unei asemenea manifestări lingvistice este numai furios, ci şi că este lipsit de educaţie, bădăran [129] etc. Desigur, Bally are dreptate, dar numai dacă situaţia menţionată se încadrează efectiv într-o conversaţie şi dacă limbajul abordat oferă posibilitatea unor distanţări atît de mari între emiţător şi receptor. Altminteri, ne aflăm în faţa unui amestec de limbaje, care are şi el diverse efecte, chiar cînd nu au fost anume căutate.

Intenţiile şi efectele conţinute în mesaj ne conduc fie spre psihologia participanţilor la actul comunicării, fie spre determinarea condiţiilor social-culturale particulare ale efectuării acestui act, fie, în sfîrşit, spre calităţile intrinsece ale mesajului. E posibil chiar să se simtă nevoie nu numai de toate elementele mai sus înşirate, ci şi de altele, de exemplu, de cunoaşterea modului general de apreciere a unor construcţii, expresii sau locuţiuni etc. etc. [130].

Ultima problemă priveşte caracterul de funcţie lingvistică a expresivităţii. Potrivit cu ce s-a spus pînă aici, expresivitatea datorată emoţiei spontane nu este o funcţie specifică limbii, ci o funcţie a subiectului (emiţător sau nu de mesaje) faţă de mediul înconjurător. Dacă însă consecin-

---

[128] Ch. Bally, *Le langage et la vie*, 108.

[129] Ch. Bally, *loc. cit.*

[130] Vezi Geneviève Calame-Griaule, *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines*, în „Langage", V, 18, 1970, 40. O definiţie care face din expresivitate „relaţia dintre mesajul emis şi mesajul recepţionat în condiţii care exclud perturbarea prin zgomot" (I. Coteanu, în *Probleme de lingvistică generală*, V, 1967, 168) ni se pare indicată şi în acest caz.

țele ei verbale se fixează într-un idiom și produc sau amintesc stări emotive, atunci, prin d e r i v a r e, ea devine funcție, căci prin cuvinte, sensuri etc. realizează un efect similar cu cel produs de un stimulent exterior de natură neverbală asupra subiectului. Ca funcție derivată, ea seamănă cu expresivitatea din muzică, din pictură și din orice altă artă în care anumite structuri, odată încărcate expresiv, dau naștere prin combinarea lor la noi valori de același gen cu cele inițiale. Numai astfel se justifică includerea ei în limbă. Stilul nu este însă numai expresivitate!

2.1.8. STILUL ȘI IERARHIA FUNCȚIILOR LIMBII

În studiul său asupra limbajului poetic, R. Jakobson afirmă că „diversitatea mesajelor nu constă în monopolul unei funcții sau a alteia, ci în diferențele de ierarhie dintre ele. Structura unui mesaj depinde înainte de orice de funcția predominantă. Dar chiar dacă vizarea referentului, orientarea către context — pe scurt, funcția numită denotativă, cognitivă — este sarcina dominantă a multor mesaje, participarea secundară a altor funcții la atari mesaje trebuie să fie luată în considerație de un lingvist atent"[131].

Funcțiile imaginate de el caracterizează procesul lingvistic, fiecare fiind orientată spre unul dintre elementele lui constitutive. Funcția emotivă sau expresivă spre emițător, cea referențială spre obiectul referințelor din mesaj, cea cognitivă spre destinatar[132]. De funcția poetică și de cea emotivă ne-am ocupat într-un fel mai înainte. Ne oprim acum la cea fatică și metalingvistică.

Prima are rolul de a asigura contactul dintre emițător și destinatar (emițătorul întreabă pe destinatar, direct sau printr-un artificiu, dacă îl ascultă: *m-auzi? fii atent!* etc.). Funcția metalingvistică servește la analiza și controlul codului, de exemplu cînd întrebuințează un cuvînt pe care crede că destinatarul nu-l cunoaște, emițătorul îl glosează, potrivit cu formula dată ca model de R. Jakobson: „*celibatar*, adică om necăsătorit"[133].

Cele șase funcții apar împreună numai în ansamblul limbii, unele fiind evident limitate la anumite tipuri de enunț. Funcția fatică, de exemplu, este caracteristică interogației și poruncii, cea metalingvistică, unor organizări speciale ale mesajului. Dacă am admite că toate șase intră în orice mesaj, acesta s-ar identifica în principiu cu limba însăși. În teoria de care ne ocupăm, mesajul reprezintă însă un fragment de limbă. În această calitate, el poate fi simultan referențial și poetic, cognitiv și fatic, dar nu fatic și metalingvistic. Pe de altă parte, funcția poetică este oare obligatorie într-un mesaj științific? Funcțiile limbii se află într-o ierarhie, și mesajele au într-adevăr o dominantă, dar pentru ca această ipoteză să se confirme, trebuie să se indice și sectorul dominat.

Să luăm pentru ilustrare organizarea artistică a unui mesaj verbal. Ea constă, cum am arătat în alt loc (p. 72), din îmbinarea unui plan se-

---

[131] Roman Jakobson, *op. cit.*, 83.
[132] Idem, *ibidem.*
[133] Idem, *ibidem.*

mantic sugestiv cu o comunicare oarecare, cu un plan referențial așadar. Fie că cele două planuri sînt numai de ordin semantic, fie că unul este de natură prozodică, asamblarea lor se supune unei ordini de preferință, izvorîtă din interpretarea poziției și rolului lor în context, din luarea în considerație a distanțelor dintre ele. Lucrul acesta pare în mod atît de evident determinat de aplicarea unui control care nu poate să provină din afara limbii, încît demonstrarea valabilității lui se face mai simplu prin reducere la absurd. O succesiune de termeni verbali nesupusă controlului nu mai poate fi mesaj ! Experiențele de a compune poezie prin alăturarea gratuită a unor cuvinte sau a unor silabe destinate să arate că automatismul și absența controlului sînt poetice nu au fost lipsite de interes psihologic, dar nu au rămas în arta verbală decît ca manifestări singulare.

Am putea să spunem deci, după R. Jakobson, că un mesaj dominat de funcția referențială este în principiu științific, unul dominat de funcția emotiv-contemplativă este poetic ș.a.m.d., dar celorlalte patru funcții (fatică, metalingvistică, denotativă, cognitivă) nu le vom găsi poziții dominante în mesaje, dacă prin acesta înțelegem expresia verbală de o lungime superioară propoziției și frazei, avînd un conținut coerent. Numai dacă-l tratăm ca o propoziție sau ca o frază simplă, deci ca un enunț, se poate respecta condiția pusă de R. Jakobson, căci numai atunci funcțiile discutate se realizează dar, evident, nu toate în același enunț ! În mesaj, conceput însă ca unitate stilistică superioară enunțurilor, raportul acționează numai în favoarea funcției referențiale sau a celei emotiv-contemplative, poetice, în terminologia autorului.

Cît privește faptul dacă limba are șase funcții, cum susține R. Jakobson, sau dacă are mai multe ori mai puține, aceasta este o veche și controversată problemă [134].

S-au propus atîtea și cu atîtea denumiri, încît s-a creat impresia că oricărei relații particulare, oricărei destinații mai mult ori mai puțin accidentale a limbii i se poate da numele de funcție. În ceea ce ne privește, la autorii care au abordat chestiunea am găsit vreo 20, între care și una i l u s t r a t i v ă , imaginată de V. Mathesius pentru textul științific [135]. Dar pe măsură ce se vorbește despre mai multe funcții, descrierea mecanismului și efectelor lor se complică, și nu totdeauna cu folos. Dacă, pe de altă parte, am considera că limba are o singură funcție — fundamentală, dominantă și caracteristică — cea de comunicare, cum se susține în genere, ar trebui să-i atribuim nu numai transmiterea de știri, ci și interogația, apelul, porunca, negația ș.a.m.d. Se pune atunci întrebarea pe ce bază afirmăm că limba comunică știri, eventual cunoștințe, și nu altceva, de exemplu forme de gîndire, în care intră atît asertiunile conținînd în mod obligatoriu o predicație, deci o știre, cît și interogațiile, poruncile, negațiile, apelurile etc. Un termen al acestei funcții ar fi prin urmare formele de gîndire, celălalt, expresia lor verbală dintr-un idiom natural, dat fiind că

---

[134] G. Mounin, *op. cit.*, 396 ș.u.

[135] Karel Horálek, *Les fonctions de la langue et de la parole*, in ,,Travaux linguistiques de Prague'', I, 1964, 42.

despre acesta este vorba, și nu despre un sistem oarecare de transmitere de informații. În aceste condiții, întreaga chestiune ia un aspect nou, și ne interesează nu atît numărul funcțiilor cît calitatea și, mai ales, ierarhia lor.

2.1.9. STILUL CA EXPRESIE A UNUI MOD DE GÎNDIRE

Poetic sau nu, stilul este și expresia verbală a unui mod de gîndire. Această caracteristică derivă în mod logic din faptul că informația care se transmite prin idiomurile naturale este organizată în forme de gîndire a căror asamblare în mesaje susținute dă naștere la o serie de frecvențe specifice, între care se disting două mari categorii: frecvențele de încadrare a mesajului într-un limbaj (poetic ori nepoetic) și frecvențele de încadrare a lui într-unul dintre așa-numitele stiluri literare (romantic, realist, naturalist, simbolist etc.), dacă, bineînțeles, prima alegere a dus la adoptarea limbajului poetic. Cînd opțiunea a fost pentru un limbaj nepoetic, seria următoare de frecvențe se impune cu mai multă strictețe, fiind mai puternic determinată de natura domeniului în care se formulează mesajul.

În sensul celor de mai sus, o definiție a stilului ca cea formulată de John Middleton Murry este în cea mai mare parte a ei acceptabilă. După autorul citat, „stilul este o calitate a limbajului care comunică în mod precis emoții ori idei specifice autorului [. . .]. Stilul este perfect cînd comunicarea gîndirii sau a emoției este îndeplinită exact; poziția lui într-o scară de mărimi absolute depinde totuși de înțelegerea sistemului de emoții și de idei pentru care referința este perceptibilă" [136]. Fără îndoială că stilul este într-un fel și o *calitate* a limbajului, dacă prin limbaj se înțelege, cum avem impresia, un aspect limitat și concret, un mesaj sau un text de o anumită dimensiune. Cît privește însă precizia comunicării, mai exact, g r a d u l ei de precizie, el constituie o problemă de valoare care trebuie cercetată separat [137].

Dintre aspectele legate de acest fel de a privi stilul, două merită o atenție deosebită: controlul expresiei verbale a formelor de gîndire și caracterul individual ori colectiv al stilului astfel conceput.

Controlul amintit constituie o caracteristică intrinsecă a oricărui idiom natural. El se exercită prin despărțirea segmentelor fonice de sensul lor, prin aranjarea lor după criterii variate, prin corectarea și raportarea lor din nou la sensul de care au fost inițial detașate. Acestui sistem, căruia îi spunem a u t o c o n t r o l u l fonic al gîndirii, îi găsim justificarea teoretică în însăși schema de constituire și de funcționare a semnului lingvistic, expusă de noi la 1.0.8. Datorită legăturilor dintre elementele semnului verbal, suportul fonic al acestuia poate fi detașat de imaginea obiectului

---

[136] John Middleton Murry, *The problem of Style*, Oxford, 1922, 71 ap. R. W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stylistics*; 51; v. și Karel Horálek, *op. cit.*, 44, care propune și o funcție m e n t a l ă care coordonează comunicarea.

[137] Echivalarea în unele definiții a stilului cu gîndirea însăși conține o aproximație prea mare ca s-o mai luăm în discuție cu folos.

cu care apare asociat și, identificîndu-se printr-una sau mai multe însușiri ale sale cu alte suporturi fonice, se unește cu ele într-o clasă de identități. De exemplu, toate suporturile care exprimă ideea de nume sînt izolate de imaginile obiectelor particulare pe care le caracterizăm prin trăsătura „nume" și sînt apoi grupate laolaltă; toate suporturile cu însușirea de „morfem" sau cele cu însușirea de „fonem" sînt clasificate sub una dintre aceste embleme ș.a.m.d.

Definirea stilului ca expresie a unui mod de gîndire nu se întemeiază așadar numai pe o constatare empirică, ci pe însuși mecanismul semnului verbal, căci, pe lîngă exemplele anterioare, se pot da și altele care, ilustrînd același principiu, ne apropie de aspectul mai concret al lucrurilor. Prozodia și metrica, metonimia, metafora etc. se află în acest ultim caz.

Stilul conceput ca expresie verbală a unui mod de gîndire este, ca și cel conceput în alte feluri, un stil în genere. De aceea, cînd se manifestă într-un număr de mesaje elaborate de o persoană anume, apar atît calitățile lui intrinsece cît și aranjarea lor individuală. Putem astfel trata aici exprimarea romantică și tot aici, bineînțeles, stilul unui poet romantic.

2.2.0. IDIOSTILUL

Am luat în considerație pînă aici mai ales acele cercetări care aveau în centru preocuparea, mărturisită sau nu, de a găsi o soluție pentru stilul artistic, desigur cel mai atrăgător aspect al discuției. Dar, exprimarea gîndurilor și sentimentelor nu este în mod necesar artistică, ci la fel de firească pentru individ ca și amprentele digitale sau timbrul vocii.

În cursul expunerii, ne-am oprit de cîteva ori mai mult ori mai puțin întîmplător la rolul emițătorului, acum ne propunem să înfățișăm elementele constitutive ale sistemului său lingvistic, legăturile lor cu limbajele, eventual cu stilurile, precum și raporturile dintre aceste elemente și diversele categorii de mesaje.

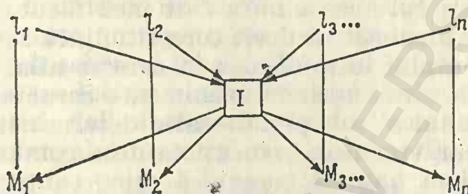
Am ales denumirea de *idiostil* pentru acest sistem prin analogie cu idiolectul: după cum pentru vorbitorul unui grai există un sistem individual care reflectă toate particularitățile graiului, tot astfel, pentru vorbitorul cultivat al unei limbi, care nu se mai bizuie pe graiul său natal, ci mai ales pe limbajele în funcție la un moment dat, există un sistem individual, o reflectare proprie a datelor de limbă aflate la dispoziția lui. Am putea spune așadar că idiostilul nu este decît un idiolect dezvoltat și rafinat sau, invers, că idiolectul este un idiostil neevoluat. Am preferat denumirea de mai sus celei de 'stil individual' în primul rînd pentru că trimite direct și sugestiv la idiolect și subliniază în felul acesta caracterul structural complex al fenomenului, iar în al doilea rînd, pentru că prin 'stil individual' se înțelege cînd modul constant de exprimare al unei persoane în cele mai variate împrejurări, cînd numai modul său de exprimare în arta literară sau într-o operă literară [138].

---

[138] Ion Coteanu, *Idiostilul*, în *Sistemele limbii*, București, 1970, 35 ș.u.; v. și *Probleme de lingvistică generală*, V, 167 ș.u.

Structura generală a idiostilului conţine două serii de elemente: unele general-comune, altele extrase din diverse limbaje şi idiostiluri. Fondul comun se poate asocia cu limbajul familial, cu un limbaj tehnic, cu date provenite din limbajul poetic etc. etc., încrucişările, suprapunerile, adaptările semantice, devierile etc. avînd un larg cîmp de mişcare în orice idiostil.

Raporturile lui cu limbajele sînt determinate de faptul că el are o capacitate limitată de cuprindere, deşi nu poate exista decît în măsura în care include măcar două limbaje diferite. Cu ele intră însă în idiostil şi regulile lor specifice, în aşa fel încît, pe baza acestor reguli, vorbitorul construieşte mesaje convenabile într-un limbaj sau într-altul dintre cele existente. Partea cea mai interesantă a acestei relaţii o formează obligativitatea ca orice mesaj să rezulte din punerea în acţiune a idiostilului. Privite independent de el, mesajele se grupează într-un limbaj sau altul, potrivit cu diversele lor caracteristici, dar, de apărut, nu apar decît prin mişcarea idiostilului. Grafic, procesul se înfăţişează astfel:



l = limbaj; M = mesaj; I = idiostil

Datorită limbajelor (l_1, l_2, l_3 . . . l_n), structura idiostilului este supusă unei permanente tendinţe de omogenizare. Astfel, dacă deţinătorul unui idiostil este medic, în felul lui de a vorbi şi chiar de a scrie pătrund ca ceva de la sine înţeles cuvinte şi expresii din profesiunea lui şi atunci cînd nu se exprimă în cadrul strict profesional.

Paralel, se exercită însă şi o presiune opusă, de diversificare, manifestată în organizarea individuală a mesajelor. Aşa se explică diversitatea de concretizări ale aceluiaşi idiostil care are capacitatea de a produce o adevărată gamă de texte, de la formulările administrative, pînă la textele puternic marcate poetic.

2.2.1. CONCLUZII LA CAPITOLUL „DETERMINAREA LIMBAJELOR ŞI STILURILOR"

Lunga trecere în revistă a celor mai cunoscute şi mai importante păreri despre limbaje şi stiluri ne-a oferit o imagine a complexităţii problemei. Trebuie să spunem însă că, de fapt, această complexitate este numai aparentă, fondul chestiunii fiind mai simplu. El se reduce în ultimă instanţă la trei serii de probleme:

1. Dacă există sau nu o stratificare funcţională în idiomurile naturale.

2. Dacă varietăţile de exprimare se explică prin luarea în consideraţie a unuia, a doi sau a mai multora dintre factorii implicaţi în procesul de comunicare lingvistică, adică emiţător, mesaj, receptor (pe scurt EMR) şi eventual a altor factori.

3. Ce loc ocupă o varietate de exprimare strict individuală, inclusiv cea poetică, în stratificarea indicată la 1.

Decisivă pentru poziţia faţă de una sau mai multe dintre aspectele implicate în aceste probleme este, după părerea noastră, interpretarea conceptului de idiom natural, sublinierea mai mult ori mai puţin insistentă a includerii lui ca parte într-o mulţime supraordonată, a cărei trăsătură distinctivă unică este „însuşirea de a comunica". De îndată ce această includere este admisă fără rezerve, şi dintr-un anumit punct de vedere nici nu se pot face rezerve, întregii stilistici, funcţionale sau nefuncţionale, i se modifică perspectivele. Este adevărat că o analiză corectă a mulţimilor de evenimente care au calitatea de a comunica ne poate conduce în teorie pînă la cazul ultim, acela al unei submulţimi formate dintr-un singur eveniment, dar lucrul acesta nu a fost încă făcut, probabil şi pentru că rezultatul nu ar fi demonstrat decît corectitudinea sau incorectitudinea incorporării evenimentului în mulţimea în care se afla. Paradoxul rezidă în aceea că mulţimea care cuprinde evenimente caracterizate numai prin „însuşirea de a comunica" nu permite alte determinări, de exemplu pe aceea conţinută în caracteristica „însuşirea de a comunica prin *forme de gîndire*". Or, un idiom natural comunică orice cantitate de informaţie numai prin forme de gîndire, şi nu altfel.

Iată de ce am considerat că unul dintre primele noastre acte de opţiune trebuie să fie limitarea analizei la idiomurile naturale, pe care le-am izolat de orice alte modalităţi de transmitere a informaţiei, readucînd astfel discuţia pe terenul lingvisticii propriu-zise, deşi nu am renunţat, cînd a fost cazul şi cu toate precauţiile, la analogii utile din alte domenii. Astfel, o simplă prospectare a limbajului artificial ne-a permis să constatăm că el nu conţine şi nu poate să conţină stratificări funcţionale, de unde şi concluzia că, în sensul de studiu al uzului limbii, stilistica se încadrează în analiza idiomurilor naturale, care există în mod concret şi material numai prin variaţiile lor, adică prin stiluri şi limbaje.

Gruparea unora dintre ele într-un ansamblu denumit cînd limbă, cînd limbaj, cînd stil poetic a implicat cu necesitate găsirea unui termen căruia să i se opună subdiviziunea poetică, fiind evident că un idiom nu poate fi conceput numai în ipostază poetică. De aici au decurs toate încercările de a stabili relaţiile dintre grupurile mai mult sau mai puţin omogene de variante, cu tot ce această operaţie a atras după sine, de la refuzul unora de a trata limba poetică drept o variantă ca celelalte, pînă la încercările de descoperire a unui element stabil pentru toate referinţele stilistice. În orice caz, cîteva poziţii de principiu au fost cîştigate, pe lîngă acceptarea ideii de bază a stratificării funcţionale. Se admite astfel că reţeaua de limbaje este în funcţie de domeniile vieţii social-culturale, că utilizarea în mod constant a unor ansambluri verbale în scopuri determinate este capabilă să facă structura acestor ansambluri să se adapteze la

cazul particular[139] etc. Se acceptă însă mai greu, de cele mai multe ori problema nici nu este pusă în termenii aceştia, că stilul individual se încadrează şi el în această funcţionalitate, deşi nimeni nu neagă realitatea limbii poetice nici apartenenţa ei normală la un idiom sau la altul. Unele dintre cauzele acestor neconcordanţe reies cu şi mai multă tărie din cercetarea rolului atribuit factorilor implicaţi în procesul lingvistic.

După cum am încercat să dovedim în paginile anterioare, stilul şi limbajul sînt scheme verbale izomorfe cu limba. Deosebirile dintre ele şi limbă constau din poziţia şi ierarhia elementelor constitutive, iar ierarhia este condiţionată în primul rînd de factorul social-cultural, datorită căruia se şi organizează de altminteri mai multe ori mai puţine limbaje şi, eventual, stiluri.

Din punct de vedere funcţional, stilul (limbajul) reprezintă o adecvare a schemei la ceea ce trebuie exprimat. Gradul adecvării depinde de stadiul de dezvoltare a limbii, de capacitatea unui subiect sau a altuia de a o folosi în acest scop etc. Raportul dintre planul de structură care face din stil sau din limbaj o unitate izomorfă cu limba şi planul care determină adecvarea la obiect este un raport recursiv. De aceea, schimbările determinate de adecvarea schemei la situaţie tind să fie incorporate apoi în structură. Operaţia are loc prin autocontrolul fonic al limbii, care asigură segmentarea expresiei, delimitarea enunţurilor, a mesajelor etc., asamblarea şi orientarea întregului material verbal către obiect etc.

În legătură cu a doua serie de probleme (explicarea varietăţilor lingvistice prin factorii procesului de comunicare şi eventual prin alţii), am observa de la început că emiţătorul, receptorul şi mesajul au fost puşi pe rînd în centrul diverselor încercări de definire a stilului, dîndu-se preferinţă, cum era după părerea noastră şi normal, emiţătorului. Toate definiţiile bazate pe ideea că stilul este a l e g e r e , alegere şi c o m b i n a r e , a d a o s la un nucleu de gîndire, expresie a unui m o d d e a g î n d i , au în vedere pe emiţător, chiar cînd nu o spun. Mai puţin limpede este situaţia definiţiilor care vorbesc despre concentrarea atenţiei asupra semnului lingvistic, despre vizarea mesajului în sine şi pentru sine, adică acelea care descriu prin formulele citate ceea ce unii consideră caracteristica fundamentală a stilului (limbajului) poetic. S-ar părea că vizarea mesajului sau concentrarea asupra semnului lingvistic privesc atît pe emiţător cît şi pe receptor, fireşte pe cel dintîi ca agent, pe celălalt ca pacient, dar se poate ca adevăratul obiectiv al definiţiei să fie mesajul însuşi, înfăţişat ca un rezultat, ca obiectul transformat prin vizare. Din felul în care explică J. Mukařovsky unele detalii din concepţia sa, putem avea impresia că, pentru el, concentrarea atenţiei asupra semnului se datorează emiţătorului. Pentru R. Jakobson în schimb, se pare că numai vizarea mesajului contează, indiferent de cine a fost ea realizată.

---

[139] Unul dintre primii lingvişti praghezi care au propus o stratificare stilistică a limbii, Bohuslav Havránek, deosebea stiluri funcţionale, între care intra şi limbajul poetic, *Functional Styles of the Standard Language*, tradus de Paul L. Garvin, *A Prague School Reader*, p. 6 ş.u. Pe principiul stratificării social-culturale, combinat cu cel dialectal şi istoric, se întemeiază şi Hugo Moser, *Deutsche Sprachgeschichte*, Tübingen, Max-Niemeyer Verlag, 1965, planşele 9—11.

Destul de neclare sînt şi unele afirmaţii din definiţiile care văd în stil o a b a t e r e, o d e v i e r e. Exceptînd cazurile în care abaterii i se cere să fie constantă şi conştientă, deci indiscutabil efectuată de un emiţător, în celelalte, acesta iar este pierdut din vedere, de exemplu cînd se spune că stilul constituie o „deviere care se defineşte cantitativ în raport cu o normă"[140]. Într-o asemenea formulă, intenţiile emiţătorului apar numai după ce şi numai în măsura în care se precizează cantitatea de abateri, urmare a intervenţiei lui voite, caracterizată astfel numai fiindcă este mai frecventă decît la ceilalţi emiţători.

În general, după ce în teoria stilului ca abatere se introduce calculul probabilităţii, emiţătorul şi receptorul părăsesc scena, pe care rămîne numai mesajul. Lăsînd la o parte identificarea lui cu stilul, în care vedem numai consecinţa atitudinii pragmatice a celui dornic să „ pună mîna" o dată pe acest concept atît de labil, avem definiţii care identifică stilul cu proprietăţile statistice ale unui text, privite ca mijloace de diferenţiere ale acelui text de altul, eventual ale textului unui autor de textul altui autor. Ele sînt deosebit de riguroase, căci nu pretind că se aplică la orice, ci exclusiv la *stilul* **unui** *text.*

În sfîrşit , s-a încercat şi definirea stilului prin receptor. Consecinţele le-am analizat la timpul lor, aici nu am vrea decît să subliniem unele dificultăţi. Mai întîi, merită să reamintim că, de la Saussure încoace, aproape toate explicaţiile date actului de comunicare conţin ideea că mesajul se construieşte cu scopul de a impresiona pe destinatar, de a-l face să reacţioneze în consecinţă, fapt care constituie justificarea actului vorbirii, dovada concludentă a integrării lui în „ comunicare", deci o condiţie sine qua non.

Noutatea teoriei care priveşte stilul prin efectele mesajului asupra receptorului rezidă numai în discutarea acestui act de la celălalt capăt al lui, în insistenţa de a urmări reacţia receptorului la diverse tipuri de mesaj şi de a înregistra modul în care proprietăţile mesajului îi provoacă o comportare sau alta. Mesajul a devenit un stimulent, comportarea destinatarului, un răspuns, baza acestei teorii fiind filozofia comportamentului, iar una dintre consecinţe : definitiva izolare a receptorului de rolul lui de emiţător virtual. El este confundat cu un registrator sau, în cel mai bun caz, cu un filtru dotat cu inteligenţă, eventual cu un aparat învăţat să pună + sau — fiecărui mesaj. Nu vrem să spunem că imaginarea unui asemenea mecanism ar fi inutilă, nici că această dezumanizare a stilului ne deranjează prea mult, ci numai că preţul operaţiei este prea ridicat.

Fără îndoială, nici problema emiţătorului nu este uşoară, dar cel puţin analiza rolului său deschide perspective mai importante. Putem, de exemplu, să nu fim atraşi de studiul „ ştersăturilor" din variantele unor opere literare, să ne lase mai mult ori mai puţin indiferenţi străduinţele editorului de a asigura o lecţiune sau alta etc. etc., dar nu putem fi indiferenţi la faptul că selecţia şi combinarea elementelor de limbă indică o atitudine deliberată, inteligentă şi activă faţă de numărul de forme avute în vedere de creatorul mesajului. Pe de altă parte însă, ca simplu consumator de artă literară, cititorul doreşte o reţetă simplă, din care să înveţe

---

[140] Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, 19.

cum să „ citească" mai bine. În măsura în care tehnica de explicare a genezei mesajului artistic îi serveşte, ea este bună, dar, în general, nu-l pasionează din cauza aparaturii ei critice complicate. După cum se vede, problema nu priveşte conţinutul, ci prezentarea. Nu ni se pare deci potrivit ca din această cauză să renunţăm total la emiţător, lăsîndu-l undeva la începutul procesului, ca o cantitate neglijabilă.

După părerea noastră, dacă în actul de stil sînt doi făptaşi şi un obiect, dacă împreună ei formează cadrul, trebuie să-i şi judecăm împreună. Am putea s-o facem şi pornind de la noi înşine, ca receptori însă, căci, de cele mai multe ori, asta şi sîntem, dar fără a uita că mesajul s-a născut ca urmare a unor tentative la care avem dreptul să participăm spiritual, mimînd eforturile emiţătorului, de vreme ce, teoretic, oricare dintre noi este şi emiţător. Aceasta înseamnă în primul rînd a încerca să descoperim adevăratele semnificaţii ale mesajului, supunînd fiecare descifrare particulară unei analize critice, confruntînd ce credem că se spune în acest punct al unui mesaj cu ce se spune în alt punct al lui cu care interpretarea noastră are legătură. Să avem evident şi curajul de a ne declara înfrînţi cînd confruntarea nu este concludentă şi de a o lua de la capăt, spre a găsi în altă parte a mesajului un element de sprijin pentru ceea ce presupunem că a fost intenţia autorului. În această privinţă, precauţiile nu sînt niciodată prea mari. Consumatorul de artă literară trebuie să aibă satisfacţia de a descoperi singur, pas cu pas, structura artistică a operei. Pripeala, asocierea la întîmplare, mai ales între ceea ce avem în faţă şi ceea ce ne amintim din alte lecturi, necontrolate în noua ambianţă, duc la mici dezastre, cîteodată frumos scrise, dar de nesusţinut în faţa unei interpretări riguroase. Numai după ce am ajuns la convingerea că am descoperit adevărata structură a mesajului, numai atunci putem trece la executarea lui, la lectura făcută din perspectiva pe care ne-o oferă acum cunoaşterea procedeelor şi tehnicii artistului [141]. În definitiv, de ce s-ar executa o bucată literară mai uşor decît una muzicală? După o părere binecunoscută şi de aceea reluată foarte des, cititorul ar trebui să înceapă analiza de la o intuiţie artistică spontană, care este de obicei şi dovada afinităţii sale cu opera. Ne referim la părerea lui Leo Spitzer [142] şi am crezut nimerit s-o amintim atît pentru ea, cît şi pentru unele amendări care i s-au adus în ultima vreme. Dintre acestea, cea mai semnificativă credem că este cea propusă de H.A. Hatzfeld : „ este evident — scrie el — că, pentru analiza organică a unei opere, trebuie să pornim de la dominanta ei semantică, de la ideea ei fundamentală ca idee perceptibilă de la primul contact". Pînă aici, nimic nou faţă de Spitzer, exceptînd terminologia şi formularea. În continuare însă, autorul afirmă că „ *această formă simplă de gîndire*

---

[141] După cum observă James Peter Thorne, *Stylistics and generative Grammar*, în „Journal of Linguistics", I, 1965, 49—59, microgramatica unui poem implică pentru critic obligaţia de a construi o serie de propoziţii poetice şi a vedea dacă ele aparţin aceluiaşi limbaj cu cel din textul poetic analizat. După acelaşi autor, lectura unui poem este adesea un proces analog învăţării unei limbi, în care primul act este recunoaşterea limitelor competenţei sau incompetenţei celui care face lectura. Vezi şi Pierre Kuentz, *Tendences actuelles de stylistique anglo-américaine*, 88 ; T. Todorov, *Littérature et signification*, 71 ; M.-P. Ferry, *Sapir et l'ethnolinguistique*, în „Langage", V, 18, 1970, 16.

[142] O prezentare succintă a făcut Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, 1963, 73—77.

[se referă, credem, la ideea perceptibilă de la primul contact cu opera — s.n.], *devenită stil*, este motivul, subliniat prin repetare într-o distribuţie proporţională şi de aceea numit laitmotiv prin analogie cu muzica" [143].

Am redat textual acest lung şi nu prea clar expozeu fiindcă arată ce se întîmplă cînd cineva ţine cu orice preţ să corecteze o idee veche prin adăugarea unor formule noi. Autorul, adept al stilului ca formă de gîndire, a crezut probabil că spunînd că motivul operei este „ subliniat prin repetare într-o distribuţie proporţională" a contribuit la o mai bună înţelegere a stilului. În realitate, nu aceasta putea lămuri lucrurile, ci precizarea şi mai ales demonstrarea afirmaţiei că ideea fundamentală a unei opere este perceptibilă de la *primul* nostru contact cu opera. Spitzer avusese prevederea să acorde intuiţiei şi simpatiei faţă de operă rolul de instrument principal de analiză, ceea ce însemna că lectorul imaginat de el era un lector avizat, deci un specialist. Lectorul lui poate fi găsit şi în analiza propusă de noi aici, dar nu la începutul, ci la sfîrşitul ei, în momentul final, cînd „ execută" bucata deja parcursă de atîtea ori de cîte a fost necesar.

Analizei propuse de noi mai sus îi putem spune i n t e g r a t o a r e, pentru că se întemeiază pe ideea că nici unul dintre factorii care ~~intră~~ într-un fel sau într-altul în definirea stilului nu trebuie eliminat. Ea nu neagă partea de adevăr din definiţiile care au în vedere pe emiţător, pe emiţător împreună cu mesajul, mesajul sau numai relaţia dintre mesaj şi receptor, ci încearcă să dea o soluţie practică, punînd la contribuţie toate cîştigurile înregistrate de aceste definiţii, şi mai cu deosebire de acelea pentru care stilul se include în mesaj în forma unor proprietăţi specifice şi subliniază rolul fundamental de verigă obligatorie în lanţul emiţător — receptor.

Cît priveşte locul varietăţilor de exprimare individuală în ierarhia stilistică a limbii, lucrurile se rezolvă uşor cu condiţia de a accepta ca premisă iniţială a întregii discuţii ideea că fiecare vorbitor dispune în mic de idiomul de care comunitatea lui lingvistică dispune în mare, deci dacă admitem idiostilul ca schemă individuală a limbii. Componentele lui pot şi trebuie să difere de la un vorbitor la altul, capacitatea de a le asocia, de a le combina şi deci de a le organiza, de asemenea, de unde rezultă marile posibilităţi de concretizare a lui în mesaje. Idiostilul nu este prin urmare artistic ori neartistic, dar se realizează într-un fel sau altul după cum este dominat de denotaţii sau de conotaţii, după cum reproduce sau nu emoţiile spontane sau pe cele contemplative etc. etc. Ceea ce nu trebuie în nici un caz să facem este să-l confundăm cu unul dintre limbajele sau stilurile generale sau cu propriul său aspect realizat într-unul dintre aceste limbaje sau stiluri, căci el se adaptează nu numai subiectiv, ci şi obiectiv, potrivit cu cerinţele impuse de regulile unui limbaj, ale unui stil general sau ale altuia.

Descrierea succeselor, ca şi a insucceselor idiostilului, intră şi ea în preocupările unei stilistici integratoare, dar ca retorică sau ca poetică, deci într-un fel ca descriere de procedee, mai pe scurt spus, ca tehnică.

---

[143] H. A. Hatzfeld, *Peut-on systématiser l'analyse stylistique*? în „Langue et littérature", 232, ap. R. W. Bailey and Dolores M. Burton, *English Stylistics*, 61.

După părerea noastră, procedeele tehnice de obținere a unui produs, fie el și artistic, e bine să figureze separat de produs, cu atît mai mult în stilistică, unde cele două aspecte ale chestiunii au fost atît de des amestecate.

Am spus de mai multe ori în cursul expunerii anterioare că mesajul nu trebuie identificat cu stilul. O repetăm acum și pentru idiostil. Precauția nu este inutilă, căci trebuie să cădem de acord fără rezerve asupra faptului că despre un mesaj, care — nu trebuie să uităm — se realizează exclusiv prin idiostil, nu se poate spune niciodată că „ e stil" sau că „ are stil", iar despre altul că „ nu este stil" sau că „ nu are stil", decît dacă întrebuințăm cuvîntul *stil* cu alt înțeles decît cel dat aici, de exemplu cu acela de „stil frumos", de „ stil reușit" etc. În practica analizei stilistice există riscul real de a lua mesajul, care nu este decît forma de concretizare a stilului, drept stilul însuși sau de a confunda procedeele tehnice generale de exprimare cu stilul ca schemă conceptuală.

Din identificarea mesajului cu stilul decurge ipostazierea mesajului; din confundarea procedeelor tehnice generale cu stilul decurge desființarea caracterului de tot unitar al acestuia. Iată de ce mesajul trebuie interpretat ca legătura concretizată verbal dintre emițător și receptor, iar procedeele tehnice generale trebuie judecate în raport cu structura de ansamblu a stilului în care apar.

3.

LIMBAJUL POPULAR

3.0.0. CARACTERISTICI GENERALE

3.0.1. POLISEMIA

Variantă fundamentală a oricărui idiom, limbajul popular redă prin structura lui înainte de toate un stadiu de cultură și de civilizație.

Aflîndu-se pe o treaptă empirică de cunoaștere a lumii, grupul sau grupurile umane care-l utilizează dispun de o sferă lexicală redusă ca întindere. Faptul s-a vădit cu toată claritatea în insuccesul unor botaniști, ornitologi, entomologi, ihtiologi etc., care, încercînd să adune nume populare din specialitățile lor, s-au izbit regulat de dezinteresul informatorilor populari, preocupați numai de numele plantelor, păsărilor, insectelor sau peștilor despre care știau că le sînt de folos sau, dimpotrivă, le pot face rău [144].

Un număr mic de cuvinte obligă însă la polisemie. Ilustrarea acestui fapt cu multe exemple nu este numaidecît necesară, întrucît orice dicționar mai dezvoltat oferă material suficient. Totuși, cu titlu de demonstrație, am luat la întîmplare un substantiv banal, *nas*, și am constatat că, pe lîngă înțelesul cunoscut cu care apare în toate graiurile românești, el mai înseamnă, în Bucovina : „ gurguiul opincii", în Maramureș : „ unul dintre cele două colțuri ale scoabei", prin Transilvania : „ piciorul pilugului de la piuă" (cf. DLR, N, s.v.)

Mulțimea de denumiri ale unei noțiuni, sinonimia atît de des pusă în discuție în studiile onomasiologice făcute pe baza atlaselor lingvistice, pare a contrazice afirmația noastră, arătînd dimpotrivă că lexicul popular este bogat. Dar și această bogăție — cîtă există — se anulează din punct de vedere funcțional, căci sinonimele nu intră toate, nici efectiv, nici ca disponibilitate, în enunțurile unui anumit grup dialectal de vorbitori și cu atît mai puțin în exprimarea unuia singur, care se folosește în genere de cuvintele din mediul său lingvistic, și chiar dacă are cunoștințe despre altele, dacă știe, de exemplu, că la *cartofi* li se mai zice *barabule*, *napi*, *crumpeni*, *picioace* etc., el tot nu adoptă acești termeni numai pentru a face variație sinonimică.

Așadar, ***bogăție și varietate lexicală în toate graiurile unui idiom luate împreună, sărăcie și uniformitate într-un singur grai*** [145].

Aspectele mai semnificative ale polisemiei apar la conjuncții, dintre care vom vedea întîi pe *că*, dar nu în amănunte, ci numai în construcțiile

---

[144] Cercetînd această problemă în graiurile din munții Pirinei, Jean Séguy a constatat că o plantă, chiar foarte răspîndită, cu frunze și flori foarte atrăgătoare, nu primește nume atîta vreme cît vorbitorii nu știu dacă este folositoare sau vătămătoare, iar dacă a avut vreodată nume, el se uită cu timpul. Jean Séguy, *Les noms populaires des plantes dans les Pyrénées centrales*, Barcelona, 1953, p. 182.

[145] Menționăm pe de altă parte că orice exprimare populară concretă, orice mesaj popular are obligatoriu și înfățișare regională, dar nu o luăm aici în considerație. Nu am crezut utilă nici reproducerea textelor ilustrative cu transcrierea fonetică (în cazurile în care ea exista în izvorul folosit). Am simplificat totdeauna, dar nu am literalizat complet niciodată. Așa se explică faptul că două sau mai multe forme apar, uneori la mică distanță în text, sub aspecte diferite. Principalele schimbări de grafie privesc dentalele palatalizate la diverse grade și fricativele reproduse ca *di*, *ti*, *ni*, *n*, *ș*, *j*.

de tipul„ . . . *că de* (sau *dacă*) . . .” şi „ verb la imperativ + *că* . . .”, fiindcă prezenţa ei în asemenea construcţii ar arăta, după unii specialişti în gramatică, existenţa unei cauzale coordonate. Într-adevăr, în *a fost odată ca niciodată, că, de n-ar fi nu s-ar povesti* şi *fă-te ce te-i face, că te prăpădeşte zmeul* (Creangă, O., 1939, 171), propoziţiile introduse prin *că* nu desemnează cauza îndeplinirii acţiunii verbului precedent, deşi au sens cauzal evident. După DA (sub *că*), unde se schiţează o explicaţie diacronică : „ din fraze ca : *Hai, ieşi repede şi porneşte, că nu-i vreme de pierdut!* (Creangă, P. 212), s-au putut naşte, prin elipsă, fraze ca : *Hai la culcuş, că se face ziuă!* (Id. Ib., 268) ; *Aidem, că ne-aşteaptă tatăl!* (Ispirescu, L. 37)”. Deşi elipsa nu este totdeauna reperabilă, totuşi tiparul iniţial pare a fi cel imaginat de autorul articolului din DA, căci soluţia care ne vine spontan în minte este de a completa asemenea fraze după modelul : *fă-te ce te-i face, fiindcă / dacă nu izbuteşti să te faci / te prăpădeşte zmeul.*

La fel de bine ca propoziţia cauzală coordonată s-ar fi putut însă admite că în limbajul popular există şi finale sau consecutive coordonate, pentru că *de*, care este şi ea o conjuncţie polisemantică, are în unele construcţii valori greu de precizat prin subordonare. Dacă, de exemplu, în :

„ El înoată ca un peşte
Şi ca plutele pluteşte.
Stă omul *de* mi-l priveşte,
Stă omul *de* se cruceşte”.
BP, 181.

deşi construit cu indicativul, *de* este final, în fraza următoare el face impresia că introduce o coordonată copulativă, nu o consecutivă, cum am fi înclinaţi să credem :

„ Eu am mîncat ce se cheamă
Un mezelic de pastramă,
Cu un dumicat de pîine,
De sînt patru zile mîine,
Şi uite pe loc mă dete
La o pustie de sete”.
A. Pann, *Povestea vorbii*[146]

Situaţia este şi mai clară în versurile de mai jos, unde *de* se află în simetrie perfectă cu *şi* :

„ Scoate haine novăceşti
De pune călugăreşti,
Scotea cuca de Novac
Şi punea un comănac”.
Alecsandri, în B.P., 132

---

[146] Vol. I, [Bucureşti], 1967, 18; ed. I. Fischer.

Din punctul de vedere al gîndirii poetului popular, vesurile 2 şi 4 din ultimul fragment citat se află pe acelaşi plan, deci, sau *de* din *De pune călugăreşti* este copulativ, sau *şi* din *Şi punea un comănac* este final!

Polisemia lui *de* este şi mai concludentă în fragmentul de mai jos din *Făt-Frumos, fiul iepei* de Creangă [147]: „ Vulturul, cum aude aceasta, aleargă iute şi într-o clipă aduce cele două picături de lapte; pe cea rece o toarnă pe Făt-frumos *de* se răcoreşte, iar pe cea caldă o toarnă pe zmău *de* se aprinde şi mai tare . . . ". Cum considerăm pe *de* aici, ca marcă a unei finale: „ o toarnă . . . *ca să* se răcorească" „ . . . *ca să* se aprindă"? ca marcă a unei consecutive, deşi din regentă lipseşte termenul de comparaţie? ca echivalent al unui pronume relativ: „ . . . Făt-frumos, *care* se răcoreşte . . ." „ . . . zmău, *care* se aprinde . . . " sau ca un simplu *şi* copulativ?

3.0.2. SIMPLITATE ŞI UNIFORMITATE SINTACTICĂ

În ansamblu, limbajul popular are tot atîtea prepoziţii şi conjuncţii cîte au şi limbajele cultivate. În *Gramatica elementară a limbii române*, Alexandru Philippide a adunat din Creangă, Eminescu, Odobescu, C. Negruzzi, Ispirescu şi Alecsandri prepoziţii, locuţiuni prepoziţionale, conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale, făcînd o listă, după toate aparenţele, exhaustivă. Pentru cele dintîi, a avut nevoie de 12 pagini pline (p. 145—157), iar pentru conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale de două pagini şi jumătate (p. 158—160). Chiar dacă am avea îndoieli asupra circulaţiei unor locuţiuni prepoziţionale ca *de pînă în preajma* sau *de prin dindărătul, din dedesuptul, din de pe afară, pînă de prinainte* ş.a.m.d., în ciuda aspectului lor popular, n-am putea spune că tablourile întocmite de autor nu reflectă situaţia din întreaga limbă. Dar, ca şi în cazul vocabularului în genere, nu inventarul total de unităţi contează ci utilizarea lor efectivă, asigurarea varietăţii de exprimare printr-o anumită frecvenţă a lor.

Limbajul popular dispune de aceleaşi categorii sintactice ca şi limbajele cultivate. Nu-i lipseşte nici un tip de coordonată sau de subordonată. Numai distribuirea lor în text este alta, tiparul frazei populare fiind mai simplu decît al frazei culte. El nu conţine simultan multe subordonate şi nici din categorii prea diverse. În fraza cultă, subordonarea are multe etaje, o subordonată servind foarte des drept regentă pentru alta, care, la rîndul ei, poate fi şi ea regenta alteia ş.a.m.d. În fraza populară, etajarea se rezumă la două, cel mult trei trepte.

Combinat cu frecvenţa mare numai a cîtorva conjuncţii [148] şi locuţiuni conjuncţionale, acest fenomen reprezintă ceea ce numim simplitate şi uniformitate sintactică.

---

[147] Pentru *de* la Creangă, vezi şi Gh. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Bucureşti, 1969, p. 63. De reţinut ideea că „la Creangă, numărul foarte mare al propoziţiilor subordonate consecutive, introduse, aproape totdeauna, cu *de*, ca în aspectul popular al limbii, şi reprezentînd, de cele mai multe ori, echivalente perifrastice, superioare ca randament stilistic, ale ideii de „superlativ" (p. 62).

Iată o frază populară lungă și la prima vedere complicată (am respectat punctuația dată de culegătorul ei, dar nu și transcrierea):

„Șetatia or făcut-o neștie featie die urieș și featile helea or fost neștie featie așă die mari cît or trecut die la Șietatie pîn la Rătiezat, pîn or fiert o căldarie die mămăligă, și așă or fost iale, așă die țeapene, c-or luat patru boi în cătrînță cu plug și cu boi și cu tot, și s-or dus cu iei la tata lor acasă; și tata lor cînd o văzut s-o mienununat ș-o întrăbat die unie-s ahăia.

TH 146.

Ea se împarte în trei fragmente. Primul ține pînă la *și așă or fost iale*, al doilea pînă la punct și virgulă, iar al treilea, pînă la sfîrșit. În primul sînt două subordonate, în al doilea, una, în al treilea, două, dar nicăieri în text nu întîlnim mai mult de două etaje de subordonare.

În specimenul următor din literatura de imaginație, avem o situație similară:

„Intră copilul înluntru, aprinse o lumănare acolo și șezu la masă: scoasă cărțile acolo și începu să citească, începu el de-ale lui prin cărți a scrie: după ce bătu ceasu nouă, să pomenea[ște] că vin acolo o grămadă de feciori și cu fete și începură a face la danțuri și a juca pe-acolo, și a zbengui, și-a face, și-ncepură a trage de el să joace și el să zică-n fluieră, și trasără, făcură, el nicidecum, nicidecum, nu-ș rădica ochii spre ei, spre acolo, cetea și nu să uita spre ei nicidecum" (TFB 32).

Deși fraza are o punctuație discutabilă, căci, în locul celor două puncte, ar fi fost mai indicat punctul, totuși și așa cum se prezintă aici, ea nu are mai mult de trei etaje de subordonare (analizăm partea cea mai complicată):

să pomenea[ște]
|
(1) după ce bătu ceasu . . .
|
(2) că vin acolo . . . și începură . . . a trage de el . . . și trasără . . .
|
(3) să joace . . . și să zică . . .

S-ar putea înșira multe exemple, dar cum ele nu ar aduce noutăți importante, și cum scopul nostru nu este descrierea amănunțită a sintaxei populare, ne oprim în continuare asupra cîtorva dintre consecințele relației polisemie-construcție sintactică simplă.

3.0.3. ANACOLUTUL

El se datorează multor cauze, dar în primul rînd caracterului oral al construcțiilor sintactice, faptului că expunerea o dată începută trebuie continuată, chiar dacă tiparul nu a fost din capul locului cel mai bun.

[118] I. Gheție a stabilit care sînt conjuncțiile subordonatoare circumstanțiale mai frecvente, în FD, III, 1961, 151–174; Magdalena Vulpe, *Subordonarea în frază în graiurile dacoromâne* (rezumat al tezei de doctorat), 1973, 29–34, a cercetat pe procente frecvența subordonatelor și a tuturor conjuncțiilor subordonatoare.

Iată un exemplu foarte simplu: „Fetiele die pă la noi / Li-i capul ca şî la boi" (GFM 61) şi altul ceva mai complicat, în care calul năzdrăvan se adresează fetei de împărat: „Şi dacă mă-ngrijeşti cu mîna ta — zice — să ştii că atuncea, unde vrei să mergi cu mine, acoló ai să răuşăşti" (APE II 160). Într-o construcţie mai îngrijită: *acolo ai să ajungi şi ai să răuşeşti*. Lipsa de legătură din partea finală s-ar fi putut evita şi prin altă concordanţă a timpurilor: *unde ai să mergi cu mine, acolo ai să răuşeşti*, deşi un anacolut tot ar fi rămas, dar în prima parte a frazei, în care efectul îngrijirii atente a calului nu este exprimat. Ar fi trebuit ca după *zice* să fi avut ceva în felul următor: *să ştii că am să fac un cal frumos (puternic, minunat* etc.*) şi atuncea, unde ai să mergi cu mine, ai să răuşeşti* sau: *şi ai să răuşeşti oriunde ai să mergi cu mine.*

În alt text, eroina unui basm (cules în 1955) „ş-o făcut pozî, s-o trimăs pin toati ţărli: cini s-a afla şi cini-a vini la dînsa, şî di cini i-a plăcé, după acela s-a căsători" (APE II 40). Anacolutul ar fi dispărut dacă după cele două puncte s-ar fi exprimat un verb sau o expresie dicendi ca „trimiţînd vorbă că".

El se naşte adesea din introducerea în text a unei exclamaţii spontane: „atunci vede-o scumpă de doamnă aci lîngă el, *pă faţa pămîntului alta mai mîndră n-o egzistat*" (APE II 26).

În poezia populară se întîlneşte curent:

„Frunză verde şi una,
Ré podoabă-i dragustea,
Cine-apuc-a o-nvăţa
Şi nu ştie a o purta;
Că-i grea ca şi piatra.
Da *cine*-o ştie-a purta,
Îi uşoară ca pana,
Şi *cine*-i ştie rîndu,
Uşurică-i ca gîndu.
RVB 7.

Absenţa lui *pentru* dinaintea lui *cine* provoacă ruptura, la fel ca lipsa demonstrativului de reluare din versul al treilea de mai jos:

„Pentru mîndra care-mi place,
Trei zile la domni aş face;
Da *pentru care-i* urîtă,
Una mică-mi pare multă"!
JBD 7.

3.0.4. ELIPSA

După cum se vede, anacolutul conduce direct la e l i p s ă, cu care formează adesea pereche. Iată mai întîi cîteva cazuri de elipsă:

„Astă iarnă, ger şi frig,
. . . .

Şi veneai la neica-n crîng,
. . . .
Dar acum e cald şi bine,
. . . .
Şi nu mai vii pe la mine".
TPP, 313.

Elipsa este cu atît mai puţin aşteptată, cu cît nu priveşte cuvîntul sau ideea iniţial exprimată, ca în ultimele două versuri din catrenul de mai jos :

„Şaua-i luce-n aurel,
Scările-n arginţel,
Iar biciul cu măciulie
Şi frîul cu străgălie".
TPP, 20.

Eliziunea poate privi un substantiv repetat, ca în ultimul vers din :

„Nici un dor nu vine greu
Ca dorul din satul tău ;
Nici un dor nu vine lin,
Ca dorul de la strein
Nici un dor nu vine iute
Ca de la cioban din munte".
DFA, 7.

Uneori termenul elidat nu poate fi ghicit decît după investigaţii mai susţinute. În descrierea următoare, de exemplu, nu aflăm prea uşor ce sînt cele „două" pe care eroul „la ceafă le înoadă" :

„Cu mustaţa-n barbaric
Cum stă bine
La voinic ;
Cu mustaţa cît o coadă,
Două la ceafă
Le-noadă
Şi face nodul cît pumnul
De se sperie păgînul"[149].
TPP 585.

Neexprimarea unui pronume subliniază în mod deosebit anacolutul:

„Tu cu jeli, eu cu jeli
Şi-amîndoi cu inimi greli,

[149] Cf. „Cu muştaţa-n varvaric, / Cum stă bine la voinic, / Că-i tufoasă ca o coadă / Şi la ceafă o înnoadă / Şi face cît pumnul nodul" (RD 294).

Tu cu-amar, eu cu amar
Face dragostea-n zadar".
RVB 286.

adică: *Asta face dragostea-n zadar.*

Din perspectiva unei exprimări coerente, elipsa următoare produce un anacolut care face textul de neînţeles pentru cine nu cunoaşte imaginea ochilor comparaţi frecvent în lirica populară cu murele:

„Murele-s pin buruiene,
Mie-mi plac de sub sprincene".
RVB 139.

Emiţătorul a asociat însă în mintea lui culoarea murelor cu a ochilor. În general, în orice text de acest gen regăsim pînă în cele din urmă o legătură implicită între termeni.

3.0.5. ELIPSA ŞI REPETIŢIA

Cînd emiţătorul îşi dă seama că interlocutorului său legătura poate să-i scape, el revine asupra fragmentului de text pasibil de a nu fi bine înţeles şi-i dă o explicaţie, fie glosîndu-l, fie repetîndu-l cu intonaţie şi pauze semnificative, fie într-alt mod asemănător. Acesta este mecanismul r e p e t i ţ i i l o r şi al r e v e n i r i l o r explicative.

Ambele constituie un control sau o cercetare a mesajului, ceea ce explică apariţia lor atît de frecventă. Le-am discutat la varianta poetică, încît acum ne mulţumim cu o simplă trimitere acolo (v. 3.2.2.2., 3.2.2.3.).

3.0.6. NECESITATEA DETERMINĂRILOR CIRCUMSTANŢIALE

Încă o caracteristică a limbajului aici în discuţie este o puternică tendinţă de stabilire a locului deţinut în spaţiu sau în timp de obiectele şi întîmplările la care mesajul face referire. Astfel, ca şi în limbajul familial, dacă vorbitorul are de ales între enunţurile „închide uşa bucătăriei" şi „închide uşa de la bucătărie", mai mult ca sigur că se opreşte la a doua. De aceea, cînd spunem, de exemplu, „zmulse un par din gard", vorbim popular sau familial, iar cînd spunem „zmulse unul din parii gardului", ne exprimăm savant.

Limbajul popular are repulsie faţă de unele structuri genitivale, cum observa pe drept cuvînt Sextil Puşcariu interpretînd răspunsurile informatorilor anchetaţi pentru *Atlasul lingvistic român*: „Cînd subiectul avea să formeze pluralul de la un substantiv determinat printr-un genitiv, de obicei el dădea la plural (nearticulat) substantivul determinat, iar genitivul rămînea la singular, fiind înlocuit de obicei printr-un prepozitiv.

Deci pluralul de la *vîrful capului* numai rar este *vîrfurile capetelor*, de obicei: *vîrfuri de cap...*, *vîrfuri a capului...*, *vîrfuri de capete...*" etc., la fel, după acelaşi autor, *vinele mîinilor* devin *vinele la mînă*, *vinele de mînă*, *vinele de pe mîini*[150] etc., iar pentru *funia clopotului* (pentru care, v. ALR II, h 182) avem *frînghia sau aţa di la limba clopotului* etc. etc.

S-ar părea că genitivul este din principiu respins. O asemenea concluzie este contrazisă însă de cascada populară de genitive ale posesiunii, în special sub forma genitivelor de înrudire cuprinse şi în unele nume proprii ca *Ion al Mariei a lui Dumitru al lui Furdui*.

În realitate, nu se evită decît genitivele care pot fi transformate în exprimări cu indicaţii circumstanţiale.

S-a crezut că şi dativul este în aceeaşi situaţie, pentru că, de foarte multe ori, în locul lui întîlnim o formulă cu un indicator circumstanţial, de exemplu, „*a dat la nora care...*" (AAF III 145); „*traje-n cap la cal*" (BL V 181) şi atît de des repetatul *dă apă la vite*.

Poziţia acestui caz în limbajul popular este însă diferită de a genitivului. Lăsînd la o parte construcţiile în care el este cerut de adverbe ca *asemenea*, *aidoma*, caracteristice exprimării savante, în limbajul popular, dativul este foarte frecvent. Am analizat o dată numărul lui de apariţii în două basme, unul cules în 1913 de C. Rădulescu-Codin şi, după toate aparenţele, „aranjat" sintactic şi morfologic de culegător şi al doilea din 1951, cules şi reprodus apoi de pe bandă de magnetofon de Ovidiu Bîrlea. Deşi acesta din urmă provine din Hunedoara, n-am găsit decît două substituiri ale dativului prin formula circumstanţială *(a da apă la vite)*, în timp ce în primul, numărul lor se ridică la 9. În schimb, dativele din construcţii ca *o fi făcut mare ispravă împăratului*, *făgăduiala dată călugărului* sînt mai bine reprezentate. Cea mai importantă concluzie a fost însă aceea privitoare la indicarea acestui caz prin pronumele personal, de exemplu, *împărăteasa îi naşte o fată* faţă de *împărăteasa naşte împăratului o fată* sau *amarul ce li se abătuse pe cap* faţă de *amarul ce se abătuse pe capul lor*.

După părerea noastră, situaţia se explică prin aceea că dativul se transformă mai greu într-o construcţie cu indici circumstanţiali fiindcă trăsătura lui semantică dominantă este de a arăta în favoarea sau în defavoarea cui se face acţiunea. Chiar aşa-numitul dativ etic nu este în fond decît o specie a celui precedent.

Determinarea circumstanţială apare însă în toată amploarea ei în utilizarea adverbelor, a locuţiunilor adverbiale de loc şi timp şi, bineînţeles, a complementelor circumstanţiale. La exemplul al doilea de la 3.0.2. adăugăm încă patru, mai scurte, dar tot atît de semnificative: „— Tată — zice — an să plec să-n găsesc şi ieu soţia, *unde-oi găsi-o p-acolo*" (APE II 7). „*Atunş* strîgă *imediat* spînu: — Harap Alb! Haida-ncoace". (APE II 179). „Şî *imidiat* [împăratul] *s-o pus pi pat* ş-o adormit ca mort" (APE II 65). „*Uodată* a avut un om o iapă şi iel a vrut s-o baje-n uocol. *Atunşea* iapa a fujit *pi dial*. Iea, *pi dial*, a fatat un mînz. Ş-*atunşea* mînzu, în loc să fie mînz, iel o fostî ... un băiat ca laptili, alb, ş-*atunşea* iel o

[150] Sextil Puşcariu, în DR, IX, 414.

supt țîță un an și *p-urmă* o zîs ci s-sî duci sî smulgă un fag" ... etc. (Text din Arhiva fonogramică a Centrului de cercetări fonetice și dialectale din București, cules în 1956 de Valeriu Șuteu).

3.0.7. BREVILOCVENȚA

Opera literară populară este în general scurtă. Un basm nu atinge niciodată dimensiunile unui roman, o baladă pe cele ale unei epopei, iar o piesă lirică în versuri nu are niciodată întinderea unei balade. În ciuda faptului că de foarte multe ori în cursul desfășurării lui apar repetiții și reveniri, luat ca o operă închegată, mesajul popular merge repede către final. Autorul nu întîrzie la descrieri, este foarte econom cu epitetele, nu se interesează în mod deosebit de peisaj etc., etc. Motivul principal îl constituie fără îndoială faptul că operele literare populare trebuie să fie ținute minte, iar pentru aceasta este necesar să intre în dimensiuni convenabile și să aibă o alcătuire simplă, cu fragmente mai mult ori mai puțin unitare, în care un episod să fie bine conturat. Morfologia basmului despre care vorbește V. Propp înseamnă tocmai determinarea acestor unități și a modului lor de combinare. Formulele fixe de la începutul, de la mijlocul sau de la sfîrșitul unei narațiuni în proză sau în versuri sînt și ele puncte de sprijin.

Pe de altă parte, pentru a suplini lipsa de cuvinte și a-și fixa o serie de puncte de reper, vorbitorul recurge la expresii, la proverbe și zicători, care, alături de unitățile morfologice, de formulele fixe și de lungimea medie a întregului, formează scheletul construcției. Încadrînd cuvintele în contexte stabile, proverbele și zicătorile reduc aria polisemiei. Ele mai au și marele avantaj de a ocoli redarea crudă a unor constatări poate nu totdeauna plăcute, lăsînd adesea pe interlocutor să presupună intențiile vorbitorului.

Proverbul și zicătoarea sînt, bineînțeles, cum s-a spus nu o dată, cristalizarea experienței și înțelepciunii populare, dar, din punctul de vedere al limbajului popular, ele constituie și un mijloc de poetizare. Zicale ca *una vorbim și bașca ne înțelegem; vorbă lungă, sărăcia omului; unde dai și unde crapă; geaba vii, geaba te duci, geaba strici niște papuci; surdul n-aude, dar le potrivește* etc. etc. *a ține ciocîrlanul de coadă; a prinde la inimă; beat criță; soare cu dinți* etc. etc. dau naștere la o stare de tensiune, concentrînd atenția destinatarului asupra părților din mesaj în care apar. O asemenea tensiune și reliefare poetică a realizat Anton Pann în *Povestea vorbii*, îmbinînd cu ajutorul unor procedee sintactice foarte simple un bogat material de proverbe și zicători românești.

Zicalele circulă mai ușor și mai repede decît sinonimele regionale (vezi, de exemplu, *a prinde cu* m î ț a *- n sac*, utilizat și în Muntenia, unde se spune însă *pisică* !). Deși lipsesc mijloacele de demonstrare a acestei idei, căci nu s-au întocmit hărți lingvistice de răspîndire a zicalelor și nici nu s-au făcut asemenea cercetări în lucrările de lexic regional sau în monografiile dialectale, exceptînd sumarele indicații de proveniență a informatorului din marea culegere de proverbe a lui I. Zanne, totuși faptul că zicalele sînt privite de vorbitori ca bunuri lingvistice comune reprezintă un argument important în favoarea afirmației noastre. Datorită structurii

lor ritmice, rimei, cînd este cazul, structurii lor semantice, foarte adesea simetrică, ele se memorează uşor şi trec „din gură în gură".

În legătură cu forţa lor ritmică, ni se pare semnificativă următoarea întîmplare. Neînţelegînd exact cum se desparte în cuvinte *vorbă să fie, că tîrg se face*, o fetiţă de la oraş şi-a fixat în minte această zicală în forma *vorbă să fie, catîr se face*, şi, după ce a reflectat un timp, a întrebat pe cei care o foloseau de ce se face catîrul ... cu vorba ! Tot atît de semnificativă, dar de data aceasta pentru simetria semantică, a fost şi reacţia unui băieţel care voia să vadă nişte *bani albi*, pentru că auzise zicîndu-se : *strînge bani albi, pentru zile negre.*

3.1.0. VARIANTELE LIMBAJULUI POPULAR

Potrivit cu funcţia lor social-culturală, mesajele populare se împart în două mari categorii : unele se utilizează în conversaţia curentă, în familie şi în afara ei, în relaţiile de toată ziua dintre vorbitori; altele au rostul de a exprima literatura populară de imaginaţie. Acestea din urmă se supun unor reguli specifice de organizare. Avînd structura „canonizată" (formule obligatorii, ritm, rimă, figuri de stil), ele sînt mesaje *poetice* şi cer de la început adoptarea unei convenţii care, din punctul de vedere al ascultătorului, se vădeşte în recunoaşterea faptului că el înţelege, ştie şi acceptă că ceea ce urmează după „a fost odată ca niciodată" sau după primele două-trei versuri ale unei poezii este fantezie [151]. Ca să se poată detaşa de realităţile cotidiene, el simte încă nevoie de un minimum de condiţii : „Ce să-ţi spui ieu ? — se întreabă o femeie căreia i se cere să povestească un basm — C-am mai uitat din poveşti : întîi am grijile ńele, colea-n faţă şi baznili sîn mai dăparte, n-am mai avut timp de iele..." (GS V 36). Altă informatoare reflectează : „Bazmuri ? Cîte-am pătimit io ! A murit hi-mea, i-am crescut copiii. Acu o murit omu mieu [...]. Bazmuri o hi ştiindă cine-o hi ştiindă, da io nu ştiu, păcatili mele !" (GS III 160). Cînd nu este pregătit, informatorul se miră de insistenţa anchetatorului : „Şi zi ... pintru cînticu-ăsta ai vinit la noi, hai ? Ei, batî-te norocu sî te batî, da ńinunat mai ieşti, zău cî m-ai făcut sî rîz. Auzi dumneata, pintr-un cîntic sî baţi atîta cali ; da, dă-l pustii încolu di cîntic..." (GS III, 229).

Fără îndoială că psihologia lui, dibăcia anchetatorului, diversitatea împrejurărilor în care se produce discuţia etc. joacă un rol hotărîtor în obţinerea unui răspuns. Sînt vorbitori care de abia aşteaptă să fie poftiţi să reproducă „bucata" de succes pe care numai ei ştiu s-o spună cu atîta aplicaţie prin preajma locului. În situaţia din urmă, znoava, basmul, balada, cîntecul de lume sau altă piesă populară curge de la sine şi ne mirăm adesea de fluiditatea textului. Indiferent însă de aceasta, deosebirea dintre ceea ce este curent, banal şi ceea ce este fantezie, imaginaţie, poezie, există în spiritul oricărui vorbitor.

---

[151] Vezi în privinţa aceasta observaţia lui C. F. Voegelin din *Casual and noncasual Utterances within unified structure, Style in language*, 59 şi Monica Brătulescu, *Contribuţii la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureş*, în „Revista de folclor", IX, 1—2, 1964, 94.

Să se compare din acest punct de vedere următoarele două bucăţi, ambele ireproşabil construite. Primul, datorat informatorului Anghil Florîi, din comuna Păuleşti, Vrancea, în vîrstă de 52 de ani în 1930, cînd a fost anchetat de I. Diaconu, este un text „tehnic", fără valoare artistică :

„Şiobanii sî-mbracî cu cămeşa şiobănească, cu cheptariu, cu suman, cu glugî şi-n chişioari ari ochinşi cu ogheli di lîni. Cămeşa şiobanului trebi sî ţîi la nergrialî şî sî-ncătrăneşti cu omag şî stirigoai. Ieti cum o faşi. Tocheşti într-o oalî unt di oai şî pui în iel stirigoai şî omag. Chişi ş-o liacî di rîşînî, cî-i bunî, cî nu intrî apa. Dipi asta herghi oala o bucatî bunî di timp ş-o răşeşti di-o parti. Iei dipi asta o stiblî di busîioc ş-o moi în oalî şi unji cămeşa pisti tot. Dipi şi si usucî într-o zî, o porţ toatî vara, cî nu poţ aduşi uşor schimburili din sat, cî-i diparti. Ţini-o varî şî pi urmî sî tai şî faşi alta".

GS IV 299.

Al doilea, povestit de Constandinu Neculaiu din Făcăeni, Ialomiţa, în 1906, cînd informatorul avea 50 de ani, este artistic, în sensul că realizează un efect de surpriză, are umor etc.

„A fost odată o femiie, care iera văduvă, şi pleacă ia-ntr-o zi la tîrgŭ să ia un măgarŭ. Pă drumŭ să-ntîlneşte c-o pretină. Asta o-ntreabă ce mai face şi un-să duce.

— Unde sî mă ducŭ, zice femiia văduvă, mă ducŭ la tîrgŭ sî iau un măgarŭ ca sî ducŭ cu iel la moară şi s-aducŭ lemne din pădure.

— Nu lua măgarŭ, surăţică, zice ailantă, cî măgaru trebuie sî-l duci di nasŭ ; ia-ţ mai ghine un bărbatŭ, cî bărbatu sî duce singurŭ".

GN I 478.

Pentru caracterul poetic al mesajului popular nu are nici o importanţă dacă evenimentele relatate sînt sau nu reale, căci în acest plan nu există deosebiri între cele două texte citate. Dar, mai întîi, ce înţelegem prin real? Existenţa concretă a obiectelor şi raporturilor dintre ele la care se referă un enunţ anumit, totalitatea datelor experienţei cotidiene a vorbitorilor, conceptele şi sistemul de concepte ca abstracţii ale spiritului uman? Dacă realul este acelaşi lucru cu existenţa concretă a fenomenelor cuprinse într-un enunţ, o afirmaţie ca *ieri a plouat toată ziua* nu exprimă realitatea decît dacă o rostim într-adevăr după o zi de ploaie; în totalitatea datelor experienţei cotidiene, ea este însă indiscutabil reală. În primul caz, propoziţia *ieri a plouat toată ziua* poate fi un adevăr sau o minciună. În al doilea caz, ea nu este nici una nici alta, căci problema nu se mai pune. Faţă de totalitatea datelor experienţei, o minciună se construieşte mult mai greu decît se crede. Povestitorul popular ştie foarte bine acest lucru cînd, pentru a spune o minciună incredibilă, recurge la

absurd, răstoarnă ordinea şi legăturile fireşti dintre fenomene, ca în textul următor:

„Cîn o murit tata, m-am dus la moară să-l bocez; am pus boii în car şi sacii la jug. Moara n-o fost acasă, o fost după fraji pă coastă. Am pus corbaşiu-naincea boilor şî m-am dus la moară ş-am adus-o acasă. Cîn am veńit, am găsit un liemn [=copac] mare-năincea boilor, corbaşiu-n vîrvu lui, şî m-am suit după corbaşi ş-am găsît o pasăre şî s-o băgat în gaură; am băgat mîna după ia şî n-o-ncăput; m-am băgat iău; n-am mai eşît ge-acolo; m-am dus acasă după topor ş-am dat cu toporu ş-am perdut toporu-m peane [=flori], ş-am dat foc la peane ş-o ars toporu ş-o rămas codorişcea".

ŢH 145.

Literatura de imaginaţie nu se opune aşadar realului în ansamblu, ci numai celui concret, corespunzător experienţei. Ea se poate afla în contradicţie cu „bunul simţ" comun, altă denumire pentru totalitatea datelor empirice reflectate în mentalitatea individuală şi socială.

Problema este dacă, hotărîndu-se să abordeze realitatea cu intenţia de a o transforma în imaginaţia sa, autorul unui mesaj popular se adresează unui anumit material lingvistic şi unor anumite reguli de combinare a lui. Dacă această intenţie străbate clar şi dacă, pe baza ei, se poate stabili că sistemul lingvistic adoptat pentru exprimarea ideilor impune anumite restricţii, atunci deosebirea dintre ceea ce este banal şi ceea ce este imaginaţie, fantezie, nu reprezintă numai o deosebire de expresie, ci reflectarea unor distincţii de conţinut obligatorii. Sentimentul vorbitorului de limbaj popular ar corespunde aşadar unei realităţi, căci nu se trece de la o povestire oarecare la una artistică în mod accidental, ci ca urmare a unei deliberări care duce la adoptarea sistemului de expresie consacrat artei verbale. După părerea noastră, alegerea nu se rezumă la un sistem lingvistic particular. Ea priveşte atît lumea reală a experienţei, cît şi pe cea a imaginaţiei. Indicii lingvistici ai acestei alegeri nu sînt decît un mod de concretizare. Cînd, de exemplu, se recurge în acest scop la vers, semn incontestabil al opţiunii, poetul are în vedere cu totul altceva decît relatarea prin acest mijloc a felului în care se spală lîna, se face uleiul, se construieşte stîna sau se ţese în război, chiar dacă într-o baladă, într-un cîntec sau într-o strigătură s-ar vorbi întîmplător şi despre aceste lucruri.

Trimiţîndu-ne la formele cele mai simple ale procesului, limbajul popular repune în drepturile sale ambele laturi ale fenomenului, adică: prelucrarea şi reordonarea datelor realităţii empirice şi a expresiei verbale organizate spre a reda această reordonare. Nici un mesaj într-adevăr poetic nu este posibil dacă nu are aceste două laturi. Redarea unor întîmplări banale în versuri este în această privinţă concludentă, demonstrînd că versurile destinate în principiu exprimării conţinutului imaginativ îşi pierd calitatea artistică dacă nu mai sînt utilizate în acest scop. Tot astfel, o compoziţie populară în proză foarte bine întocmită, echilibrată şi curgătoare, nu intră în domeniul artei dacă în ea se povesteşte un fapt de rutină (ca în textul citat de noi la p. 101). Din această analiză deducem că varianta

poetică a limbajului popular se opune uneia nepoetice în aceleaşi condiţii generale ca şi variantele corespunzătoare ale limbajului cultivat.

Se pune însă problema dacă nu avem şi o variantă populară pentru exprimarea ideilor din sectorul ocupaţiilor, meşteşugurilor, industriei casnice, similară cu limbajul ştiinţific, dacă nu distingem şi una populară familială, una publică sau, cu alt nume, solemnă etc.

Principalele caracteristici ale unui limbaj tehnic sau (tehnico-) ştiinţific sînt specializarea terminologică şi, în strînsă legătură cu ea, utilizarea unor formule sintactice tipice, condiţionate de nevoia de simplificare a enunţului şi de economia de limbaj. Nici una dintre aceste caracteristici nu se regăseşte în mod sistematic în limbajul popular. Termeni cu sferă de întrebuinţare restrînsă la păstorit, apicultură, plutărit broderie etc. există fără îndoială, dar pe de o parte numărul lor nu este foarte mare, iar pe de altă parte ei nu constituie un lexic greu sau deloc accesibil celorlalţi vorbitori. Dimpotrivă, comunitatea lingvistică îi cunoaşte sau îi recunoaşte cu destulă uşurinţă. În sintaxa populară nu apar însă clişee ori formule limitate la un domeniu profesional. Spre deosebire de limbajul ştiinţific, modalităţile populare de exprimare tehnică nu formează sisteme particulare bine ordonate şi închise. Ele nu se grupează deci într-o variantă tehnică.

Nici între vorbirea familială şi cea publică populară nu apar deosebiri suficient de bine marcate din punct de vedere strict lingvistic, deşi unele interdicţii de vocabular acţionează în exprimarea publică, mai ales cînd aceasta ia aspect solemn, la nunţi, botez, decesuri, la îndeplinirea anumitor ritualuri etc.

Limbajul popular este prin urmare *omogen* din punct de vedere stilistic sau, în orice caz, mult mai puţin diversificat decît limbajul cult.

Datorită acestui fapt, multe neologisme pătrund în creaţia populară mai repede decît se crede.

Atestarea lor pune însă două mari probleme. Una este atitudinea culegătorului. Dacă porneşte la drum cu gîndul că producţiile populare autentice sînt numai acelea care păstrează nealterate limba şi tradiţia, atunci el este atras numai de aceste aspecte şi trece cu vederea noutăţile lingvistice de felul celei la care ne referim sau le corectează. Un exemplu instructiv avem într-un grup de versuri dintr-o doină din colecţia lui Jarník şi Bîrseanu, utilizat în DA (la cuvîntul *jale*). Redactorul a întrerupt citatul înainte de versul final care conţinea cuvîntul *amor*. Desigur, prezenţa lui *amor* într-o doină din Transilvania la sfîrşitul secolului trecut este un accident, deşi cuvîntul era atunci la modă. Discreditarea lui, dacă putem spune astfel, s-a petrecut mai tîrziu, datorită în primul rînd insistenţei lui Caragiale de a-l introduce în contexte vizibil ironice. *Amor* a tras după sine pe *amorez* şi *amoreza* din cîntecele de lume din Muntenia la sfîrşitul secolului trecut, atestate frecvent în colecţia lui G. Dem. Teodorescu.

Executantul unei bucăţi de literatură populară, avînd în minte schema compoziţiei cîntecului şi fragmentele de versuri-cheie, acele „frînturele" despre care vorbea un lăutar oltean anchetat de Institutul de folclor, simte adesea nevoia de a-şi pune limbajul „la zi" şi a introduce

actualizări lexicale acolo unde crede el că textul oral le îngăduie [152]. Ele depind deci de structura generală a compoziţiei. În baladele cu caracter de legendă, în cele cu temă istorică, asemenea actualizări vor fi prin forţa lucrurilor puţine la număr. În schimb, în producţiile folclorice cu structură mai puţin riguroasă, în care, după părerea executantului, termenii la modă impresionează plăcut pe ascultător, ei sînt introduşi fără prea multe ezitări.

Acelaşi fenomen se întîmplă şi cu basmul, nu numai în episoadele în care se fac aluzii la situaţiile din lumea reală cunoscută de povestitor, ci, de multe ori, şi în fragmentele în care o analogie sau pur şi simplu o deprindere le aduce în mintea executantului.

A doua problemă este informatorul, căci una este să avem de a face cu un cîntăreţ-lăutar sau cu o cîntăreaţă, şi alta cu un gospodar sau cu o gospodină, cu un povestitor versat sau cu un sătean care ştie două-trei basme.

Cu toate acestea, neologismul intră în mai toate producţiile populare, unde se şi instalează adesea, cum s-a întîmplat, de exemplu, cu *etate*, curent în textele din „Graiul nostru" (1906), pentru *vîrstă*, sau cu prepoziţia *contra*, care a dus şi la derivatul *a se încontra* etc. *Contra* a pătruns şi în poezie, într-o variantă a baladei *Ghiţă Cătăniţă*: „Atunci Ghiţă cîn vedea / Că-i sărisă contra sa" (GS V 100). Fără îndoială că *amanta* din: „Pe deal pi la Severin / Vine amanta lu Mărin" (GN I 97) pare un simplu accident, dar termenul revine în 1951 într-un basm cules de O. Bîrlea de la o informatoare din Boşorod-Haţeg-Hunedoara (v. TFB 188).

Am urmărit fenomenul includerii neologismului în cîteva basme, culese după 1951, mai ales de O. Bîrlea. Deşi nu ne-am propus înregistrarea tuturora, numărul lor şi contextele foarte sugestive în care le-am întîlnit ilustrează apropierea indiscutabilă dintre vorbirea curentă [153] şi lexicul prozei narative. Aceasta este şi o demonstrare a caracterului mai omogen al limbajului popular. Iată acum exemplele (după numele localităţii se indică data cînd a fost cules textul):

a b s o l u t: „n-o mai lăsat [...] pă maştiehă-sa să mai facă nimnic *absălut*" (APE II 183, Rozavlea, 1962).

a c h i t a: „iei îl omora, l-*achita* cu cai cu to[t]" (APE II 155, Bughea 1956).

a f a c e r e: „[calul către fata de împărat:] aicea-i can grea *afacere*" (APE II 164, Albeşti 1956) (cf. TFB 184, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).

a l i m e n t: „şi cînd îi înt-o bună zuă, să gată die-ale... *alimentiele*, ţoc-poc, nu mai are ce să mai mînînce" (APE II 19, Cresuia-Beiuş, 1961).

---

[152] Lăutarul M. Constantin din Desa-Calafat explică astfel lungirea unui cîntec: „Am mai băgat. Iel nu este atîta, da' mai bag io. Di la altele care nu să cere, ici cuvinte mai alese şi le bagi [...]. Şi la alea bătrîneşti merge cîteodată alte covinte". Al. Amzulescu, RF, VII, 1–2, 1962, 157.

[153] Pentru studiul pătrunderii neologismului în graiul din Maramureş, avem acum excelenta monografie a lui Gheorghe Pop, *Elemente neologice în graiul maramureşean*, Cluj, 1971.

a m i c: „scoate-mă, fîrtate, zîce, c-oi rămînea [*a*]*micu* tău, fîrtaz dă cruce nie prindem, şi-oi fi [*a*]*micul* tău la orice-i zice tu!" (APE I 242, Bughea, 1956).

a n i m a l: „într-una dă zîle n-a mai da dă nici o *animală* [la vînătoare împărătească]" (APE II 15, Bughea, 1956, cf. RF I 1—2 129, APE I 200, Fundul Moldovei, 1952, APE II 23, Cresuia, 1961).

a n u n ţ: „ni-aduci *anunţu* [„vestea"] napuoi, că vre sau nu vre" (APE II 230, Racşa-Oaş, 1953).

a r a n j a: „*aranjase* iel [împăratul] o cameră" (APE II 215, Bughea, 1956).

a v a n s a: „şi l-a *avansat* negustoru ăsta" (APE II 14, Bughea, 1956).

a v i o n: „la orli doosprezece, suna clopotili — cum suna cînd veneau americanii cu *avioanili*..." (APE II 208, Bughea, 1956).

b a l c o n: „fata împăratului Roş iera îm *balcon*" (APE II 329, Floreni, V. Dornei, 1953).

b a l: „No, înalţati-împărati, acumă adunî şî fă *balu*" (APE II 153, Fundul Moldovei, 1955).

b r a v: „că tot el o fost *brav*, el scoase şi femeile, el omorî şi pe Statu-Palmă, el ne învie şi pe noi ... şi tăt iel să fie *brav*" (TFB 191, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).

c a m e r ă: v. a r a n j a.

c a z: „şî [...] să cautie die, die-ale gurii, die apă, *în caz că* mîncă ceva" (APE II 26, Cresuia, 1961).

c a s t e l: „dacă nu tai nucu-ăsta din faţa *castelului* [...]" Ape II 10, Albeşti, 1956).

c ă s ă t o r i: „să-n găsesc o nevastă, să mă *căsătoresc* [...]" (APE II 7, cf. TFB 38, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951].

c e n t r u: „şi-a mers, şi-a mers pînă-n *centru* oraşului" (APE II 207, Bughea, 1956).

c h e s t i e: „da, ice, este on băiat, ice, şi o venit, că are o *chestie* cu tine" (TFB 38, Boşorod, 1951).

c o l e g: „te-a spuz *colegii* tăi că tu te-ai lăudat că tu ai s-aduji [sic!] nişte curmale din Grădina Ursului" (APE II 162, Albeşti, 1956).

c o r i d o r: „soră-sa stătea pe *colidor*" (TFB 120, Negreşti-Oaş, 1953).

c o m a n d ă: „a ieşit cu maimuţele-astea sub *comanda* iei" (APE II 147, Bughea, 1956, cf. id. 48, Fundul Moldovei, 1955).

c o m v o i: „nu cumva ai văzut p-aci trecîn un *cumvoi* di animale?" (APE II 23, Cresuia, 1961).

c o n d u c e: „i-a dat îm primire aproape toată-mpărăţia ca s-o *conducă* băiatu ăsta" (APE II 14, Bughea, 1956, cf. TFB 36, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).

c o n t r a c t: „o dat Dumniezău un *contract*, un zapist, un *contrat* [sic!] ... şî l-o da[t] la lup" (APE I 149, Breb-Sighet].

c o n t r o l: „şî haide pîn sat la *control*, în tăt locu" (APE II 19, Cresuia, 1961).

c o r p: „măi copilaşule, ce eşti aşa mic la *corp?*" (TFB 194, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951; cf. APE II 210, Bughea 1956).

c o s t u m : „şî l-o-mbrăcat pi dînsu într-on *costum* di haini di mărgăritari" (APE II 41, Fundul Moldovei, 1955).
c r e i e r v. s e c u n d ă
c r i z ă : „da, zîce, ioite-am ajuns într-o *criză*, într-o sărăcie nemaipomenită, zîce" (APE II 109, Racşa, Oaş, 1953).
c u r m a l ă v. c o l e g
d i a v o l : „să bagă *diavolul* sub car [. . .]" (TFB 30, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).
d i r e c ţ i e : „să-n dai *direcţia* să găses[c] fata din dafinu care-a fost aici !" (APE II 18, Bughea, 1956).
d i s t a n ţ ă : „da iera la o *distanţă* [fata împăratului Roşu]" (APE II 329, Floreni, V. Dornei, 1953).
d i s t r a : „să fac şi ieu roz dă bani, să mă *distrez* şi ieu cun să *distrează* lumea astăzi [. . .]" (APE II 14, Bughea, 1956).
d i s t r u g e r e, d i s t r u s : „dar numai în sat era *destrugerea asta.*Casele [. . .] tot *destrus*" (TFB 126, Negreşti-Oaş, 1953).
d u b l a : „[o mică prăvălie] al doilea an, şi-a *dublat*-o iel" (APE II 14, Bughea, 1956).
e t a t e : „un băiat cînd iera-n *ietate* dă şaptesprezece-optîsprezece ani [. . .]" (APE II 14, Bughea, 1956).
e t a j : „la o casă împărătească" (V. Rusu, FD III 199).
e x i s t a : „aşe di frumoasă di nu *egzista*" (APE II 322, Floreni, V. Dornei, 1953, cf. APE II 26, Cresuia, 1961, TFB 130).
e s c o r t ă : „atunci a loat pă ta-său bine, sub *iscortă* [. . .]" (APE II 217, Bughea, 1956).
f a m i l i e : „Fieşcare *familie* la masa lui [. . .]" (APE II 207, Bughea, 1956, cf. APE I 208, Fundul Moldovei, 1952).
f a s o n a t : „pă diminieaţă să fi toată pădurea acee(a) *fasonată*" (APE II, Cresuia, 1961).
f i n : „şî cînd aduce [paloşul] aşa dă *fin* ce-a . . . l-a tăiat [pe şarpele încolăcit pe eroină] încît n-a atins-o pă ia dă fel [. . .]" (APE II 216, Bughea, 1956).
f i n e „('n fine) : '*n fine*, zice, am să te sui în copacu-ăsta [. . .] (APE II 8, 9, 11, Bughea, 1956"). [Pare un tic al povestitorului].
f i x a t : „trebui să fiu la ora *fisată* acolo" (APE II 155, Bughea, 1956) v. s e c u n d ă
f o r ţ a t : „dă-i să-l rădice *forţat* ! [din mijlocul drumului]" (APE II 208, Bughea, 1956).
f o r m ă : „făcuţi în *formă* ca domnu învăţători [. . .]" (TFB 33, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).
f o t o g r a f i e : „cînd a-nceput să arată [sic !] *fotografia* [. . .]" (APE II 214, Bughea, 1956).
f r o n t i e r ă : „da ci cauţ dumnieta pi *fruntirli* ieste [. . .]" (APE II 47, Fundul Moldovei, 1955).
f u n c ţ i e : „i-am pus pe tăţ în *funţie* că ceva uom, cine vină [sic !], are să-l mănînce !" (APE II 229, Racşa, Oaş, 1953).
g e n e r a l v. o f i ţ e r
g r u p v. i n s t r u i

imediat: „şî *imidiat* s-o pus pi pat ş-o adormit ca mort" (APE II 65, Fundul Moldovei, 1955).
injecţie: „Albei ca zăpada i se fac *injecţii* ca să învieze" (V. Rusu, FD III 199).
instrucţie: „cu arme dă lemn făcea *istrucţie* cu iei" (APE II 147, Bughea, 1956).
instrui: „şi *istrueşte* ia [pe maimuţe], şi face un grup dă armată, *istruit* nemaipomenit" (APE II 147, Bughea, 1956).
interes: „după ce şi-o făcut pasărea *interesu* iei acolo, a plecat" (APE II 325, Floreni, V. Dornei, 1953).
kilometru: „iacă li-o făcut o masă, zîcim, bunăoară aşă cam di doozăj di *kilometări* de lungă [...]" (APE I 226, Fundul Moldovei, 1955).
liber: „die abghie vediea [...] peste pămînt cu uăchii *liberi*, atîta cîmp ave [...]" (APE II 103, Racşa Oaş, 1953).
limită: „iera frumoasă păstă, păstă *limită*!" (APE II 28, Cresuia, 1961).
localitate: „A fost un om dîntr-o *localitate* oarecare, dîn lumea asta [...]" (APE II 107, Bughea, 1956).
locui: „măi, cine-o mai *locui* ş-aicea [...]?" (TFB 122, Negreşti, Oaş, 1953).
maior: „crai, miniştri, *maiori* — o adunat acolo ca sî gioaci la bal" (APE II 153, Fundul Moldovei, 1955).
manta: „să nu descoperi căputu, *mantaua* aia după tine" (TFB 39, Boşorod-Haţeg-Hunedoara, 1951).
medicament: „l-au luat [pe ciocîrlanul rănit] şî i-o pus *medicamenti* [...]" (APE II 133, Fundul Moldovei, 1955).
miliţie: „vinie [...] şî scoatie *miliţiiea* die undie iera" (APE II 19, Cresuia, 1961).
minister „ministru": „acuma, Iuon, după ce-o terminat, să duce [la] *ministeriu*, adică la *minister* boieriu" (APE II 105, Racşa, Oaş, 1956).
ministru v. maior
minut: „tu, zîce, în cinci *minute* [sic !], din cinci în cinci *minute* să te uiţi pă batista asta dă ţi-o dau ieu". (APE II 303, Bughea, 1956).
mitralieră: „şî pliacă vo cîtiva regimente de-armată cu tunuri şî cu *mitralieri* [...]" (APE I 417, Fundul Moldovei, 1955).
mizerie: „[fata din dafin era slabă] dă *mizerie*, nemaiscoasă-n lume, săraca !" (APE II 18, Bughea, 1956).
moment: „în *moment* cîinii-s acolo" (TFB 124, Negreşti-Oaş, 1953).
monument: „ieu pă cîn oi găta die spus, să ştii că ieu-s stan die pchiatră pînă-n creştiet, om *monument*" (APE II 183, Rozavlea, 1962).
motiv: „la toţi caii i-a băgat[t] *motive*" (APE II 314, Bughea, 1956).
nervos: „apucă Pipăruş de colo, o dată, *nervos*, hiratec" (TFB 121, Negreşti, Oaş, 1953).
obligat: „ieu sînt *obligat* şi jurat să te duc la cutare om [...]" (APE II 16, Bughea, 1956).

o b l i g a ț i e : „ ca [să] nu măi îi spună fel de fel de minciuni și *obligații*, atuncea i-a spus și iel împăratului [. . .]" (APE II 166, Albești, 1956).
o f i ț e r : „ ce găsește dă coviință generalii, *ofițerii*, toți" (APE I 184, Fundul Moldovei, 1955).
o r ă v. a v i o n , v. s e c u n d ă
o r d i n : „am căpătat *ordin* să mă duc acolo, să suflu gunoaiele [. . .]" (TFB 38, Boșorod-Hațeg-Hunedoara, 1951, cf. APE II 9, 10, Bughea, 1956, APE II 179, Rozavlea, 1962, APE II 228, Racșa, Oaș, 1953).
o r d i n a r : „ tu, *ordinară* ! Șî haită ci ieș tu !" (APE II 56, Fundul Moldovei, 1955).
p a n s a : „ șî l-o legat șî [. . .] *pansat* [pe ciocîrlanul rănit]" (APE II 133, Fundul Moldovei, 1955).
p e r i c o l : „ no, dragu tatii, zîce, acuma-i în cale die *pericol*. Nu mai avem ce să mîncăm [. . .]" (APE II 19, Cresuia, 1961).
p o z ă : „ însî ia s-o dus ș-o făcut *pozî*, ș-o trimăs pin toatie țărli [. . .]" (APE II 40, Fundul Moldovei, 1955).
p o z i ț i e : „ și femeia era(să) în *poziție*" (TFB 29, Boșorod-Hațeg-Hunedoara, 1951).
p r e d a : „ că di ce [. . .] să i-o *predea* zmeului, încît să fi adus-o dă soțîie lui, nij dă cum s-o dea zmeului" (APE II 17, Bughea, 1956).
p r e z e n t a : „ să te *prezînț* aci" (APE II 29, Cresuia, 1961).
p r o b ă : „ să-i arăt ieu *probă* lui cum să ia fiica lui" (APE II 147, Bughea, 1956).
p r o b l e m ă : „ ce *probleme* să-i dăm ca să nu poată iel căștiga, face *problemele* astea" (APE II 28, Cresuia, 1961).
p r o p r i u : „ umblă boieriu pețitori cu fecioru lui *propriu* [. . .]" (APE II 21, Cresuia, 1961).
r a s ă : „ o *rasă* die cerbghi cu aur [. . .] într-auriț [. . .] " (APE II 180, Rozavlea, 1962, id. 176).
r e g i m e n t v. m i t r a l i e r ă
r e g u l ă : „ găsăște sabia și șeaua calului și tot în *regulă* și i le dă fetii" (APE II 160, Albești 1956).
r e s t a u r a n t : „ s-au întîlnit tăț douzășîpatru [de fii de împărat] la un *ristorant*" (APE II 41, Fundul Moldovei, 1955).
r e u ș i : „ unde vrei să mergi cu mine, acolo ai să *răușăști*" (APE II 160, Albești, 1956).
s a n t i n e l ă : „ cînd a ieșit pîn balcon [fata de împărat] zărește *santinela* asta [. . .] " (APE II 151, Bughea, 1956).
s e c u n d ă : „ cînd a venit *secundili* lui, în creieru lui, orli lui fixate, dășchide și scoate capu [. . .] " (APE II 206, Bughea, 1956).
s e r v i c i u : „ am fost prin toată lumea, ice [Iovan Iorgovan] la *s ă r v i c i* [. . .] " (TFB 38, APE II 10, 15, Bughea, 1956).
s o ț i e „ nevastă" : „ acuma a rămas [zîna] să fie *soția lui*" (APE 7, 11, 12, Albești, 1956).
t e l e g r a m ă : „ dă naintie o *telegramă* s-aștieptie-mpăratu, că sosă fecioru cu mnireasa, cu Mîndra Lumnii" (APE II 182, Rozavlea, 1962, APE I 439, Fundul Moldovei, 1955, id. 532).

t e r e n : „ l-a scos [diavolul pe băiat] din *terenu* ăla și l-a băgat în al *teren*” (APE II 15, Bughea, 1956, id. 215).

v a g o n : „ cară cu pîni, *vagoane* cu pîni, bihuliță, boi, vitie taieti și buț di vin [. . .] pentru pregătirea unei mese împărătești)” (APE I 226, Fundul Moldovei, 1955).

v i t e z ă : „ cîn o vinit o dată baba di pămînt c-o *viteză*, prraf și cenușă s-o făcut tătă, baba !” (RF I 1—2 132).

Nu am recurs, după cum se vede la neologisme din strigăturile ocazionale sau alte producții de același tip, introduse probabil la sugestia activiștilor culturali, deși unele dintre ele par că s-au integrat în text, de exemplu : „ Becurile ce sclipesc, / Ca soarele strălucesc” [154].

Din seria aceasta, cităm totuși cîteva : *colectiv, colectivă, colectivizat, cooperativă, difuzor, electrică, economii, forță, inginer, liber, membră, tractor, televizor* etc. atestate de M. Brătulescu, RF VI 1961, 1—2, D. Truță, id. 3—4, N. Mihuță, T_2 592 și, în genere, de toate colecțiile care cuprind și „ folclorul nou”.

3.2.0. LIMBAJUL POETIC POPULAR

Omogenitatea limbajului popular este desigur o piedică pentru caracterizarea variantei lui poetice. De aceea, am pornit în considerațiile noastre de aici de la principiul că trebuie să cercetăm o serie de fenomene de ansamblu care, chiar dacă apar accidental, au calitatea virtuală de a deveni poetice. Astfel, am pornit de la premisa că narațiunea are prin ea însăși o destinație artistică și am început discuția cu analiza aspectelor ei în limbajul popular [155].

3.2.1. DRAMATIZAREA NARAȚIUNII

Deprins cu dialogul — modul său obișnuit de exprimare — vorbitorul popular nu poate susține multă vreme în vorbirea indirectă o descriere sau o povestire. El introduce în plină redare neutră a ideilor o zicală, o exclamație, o întrebare, o apreciere sau o invectivă. Detașarea subtilă de text îi este străină, în primul rînd pentru că deprinderile lui cotidiene sînt altele, în al doilea rînd pentru că, dincolo de cuvinte, el *vede* obiectele și ființele la care se referă. Intrat în miezul întîmplărilor povestite, el distribuie laude și mustrări, apreciază și blamează sau, uneori, filozofează pe marginea lor. Această participare, în care și auditorul este solicitat cu insistență, o numim dramatizare. Ea este o coparticipare a povestitorului și o asociere a destinatarului și se opune reținerii intelectuale din unele

[154] Ap. Gh. Pop, *Elemente neologice în graiul maramureșean*, 290.

[155] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică și stilistică*, [București], 1966, 41—47, stabilește un număr de principii de abordare a studiului poetic al folclorului, v. Idem, *La poétique du conte*, în „Semiotica”, II, 2, 1972, 117 ș.u.

dramatizare = personalizare a mesajului

mesaje culte. Am fi putut să-i spunem și personalizare a mesajului, pentru că procedeele lingvistice sînt strîns legate de persoana verbului, de trecerea de la un tip de vorbire la altul.

Povestitorul începe, de exemplu, cu o constatare : „ Acu, vezi că ie greu, că arindează moșiile greu propitarii ; dă ia moșia c-un pol dă parale, iăl ia doi poli ; iăl face două părți numai după oasili noastre". În acest punct al relatării, cuprins de iritare, deși știe că vine în contradicție cu poziția oficială a vremii, el continuă : „ De, io oi vorbi și proaste și bune : ia să se facă o lege : *nu mai arindaț moșiile la arindași, să le daț la țărani!*".

Pentru el, ultima frază are valoarea unei dispoziții, concepută ca o poruncă aproape militărească. Nefiindu-i indiferent conținutul, nu-l mai redă în vorbirea indirectă sau indirectă liberă : „să se arendeze . . ." (deși pe aceasta o utilizează în final).

3.2.1.1. Orice povestire poate fi astfel reorientată prin schimbarea persoanei. Iată procedeul în *Legenda Mînăstirii Argeșului* : „ După ci-a isprăvit mănăstirea, a-nvălit-o cu șiță, a-ntrebat Neagoe pă Manole *că mai face vo biserică ca asta*. Manole a răspuns după bolta bisericii *că asta-i dă-nvățătură*".

Afară de „ că mai face vo biserică . . ." , formulă sintactică denumită vorbire indirectă legată (prin *că*), începutul este narativ și ar fi putut continua la fel. Firul expunerii se întrerupe însă și povestitorul trece la răspunsul lui Manole : „ o să fac altele mai bune decît asta", apoi, de asemenea fără exprimarea verbului dicendi, la replica lui Neagoe : „ mulț o să sărăcești tu ca mine?" [156].

Amestecul dintre vorbirea directă și cea indirectă are efecte asupra dependenței dintre verbul dicendi și replicile din dialog. Un singur asemenea verb este suficient ca să facă introducerea în vorbirea directă :

„La Scărișoara, copchiii bochiază cîn îs de șepche ai. La șepche ai o init popa să-l bochieze ; copchilu o fost dus la capre pe coastă. S-o dus maica și-o *strîgat* :

— Ghiură [= vino], Pucă, ghi pi coastă că ghiri popa să chi bochieze.

Pucă ghi pi coastă : [fără verb dicendi !].

— Da ghe mîrîncatî-i ?

— Ghe mîrîncat, dracu să che mîrînce, că-i popa să chi bochieze". [replica mamei, de asemenea fără verbul dicendi !].

BL II 215.

Aceeași situație în :

« Noi am fost nouî frați și din toți am rămas numa io. Întăi mama a făcut unu negru și urît, cî cîn l-a văst tata a luat-o la-njurături și

---

[156] „După ci-a isprăvit mănăstirea, a-nvălit-o cu șiță, a-ntrebat Neagoe pă Manole că mai face vo biserică ca asta. Manole a răspuns după bolta bisericii că asta-i dă-nvățătură : „o să fac altele mai bune dăcît asta". Neagoe cîn a auzît, a poruncit să ia scările dă la biserică : „mulț o să sărăcești tu ca mine?".

GN I 103.

i-a *zis*: „Ce ńi-ai făcut, fă, pocitania asta?". Da mama: [lipsă verbul dicendi] „Lasî, bărbati, nu te supăra cî:

Dac-o hi în ţarî paci,
Noi copchii tot om mai faci,
Şi de-ahăi di cari-ţi placi».
GS III 308.

Verbul dicendi poate lipsi cu totul, ca în începutul de poveste redat mai jos:

„O fost ci-o fost. O fost doi fraţ şi-o murit tata lor. Şi-o rămas un bicuţî şi s-o-mparţit pă bicuţă. O rămas bicuţa la cel pruost. Cel pruost [. . .] s-o dus şi l-o vîndut în păduri. S-o dus la un liemn [copac] şi l-o legat ghi liemn.

— Da cumperi bicuţa ghi la mińe?
Liemnu: — Scîrţ, scîrţ!
— Da cîtu-ń dai pă bicuţ?
— Scîrţ, scîrţ, liemnu!
— Da, da-mni-i bańii, c-oi vińi mînie după iei?
— Scîrţ, scîrţ, liemnu!"
BL IV 161—162.

Absenţa lui se combină cu mimări evidente, ca în fragmentul următor, în care interjecţiile combinate cu determinările adverbiale şi cu repetiţiile asigură povestitorului rolul de actor în scena descrisă de el:

„Cîn s-a gîndit la alghină, alghina iesă d-aişea dîm bozînari şî-l plezneşte pă dînsu p-aişea peste bot şi să duşe la dînsa şî-i faşe: ţac! în fruntie. Ia a-ncreţît oleacă dîn fruntie. Cîn a-ncreţît, iel să răpede şî pune mîna pă dînsa: hap! pune mîna pă dînsa".
BC I 258.

Cazul invers este însă şi el destul de frecvent, de exemplu:

„Cum o vintŭ Sivu şi m-o luatŭ? L-o chematŭ pe tăicuţu la iel în casă şi-o *zisŭ*: „Bade Ghiorghe, nu-ni dai pe Nefta mnie?" Tăicuţu *zice*: „Înţelegeţi-vă amîndoi, pentru mnine nu-i hibă". O vintŭ sara tot aşa pă la cină. Şi-*ntrebă* pe tăicuţu: „Ce *zici*, bade Ghiorghe, cu triaba aia, faceţ ori ba?" Tăicuţu *zice*: „Da cu Nefta grăit-ai? *Zice*: „N-am grăitŭ . . ." etc. etc.
GS I, 126.

Uneori *zice* se repetă ca o obsesie:

« — Domnule, *zîce*, o *is* cocişu dumnetale, *zîce*, că ţ-aduce pasănea cari o pchierdut pana asta. Cocişul o *is* că de unie să i-o aducă, că n-are de unie i-o aduce.

Atunci s-o dus cocişul amărît în grajdi. După ce s-o dus în grajdi . . . s-o dus ş-o dat cu furca ceaia ghie hieru-n cai, *zice*: — „Hai, mînca-v-ar cînii, cai, să vă mînce, *zice*, am avut io odat-un caluţ, *zîce*, aceala ghe-aş mai pute io pune brînca pe iel, *zîce* ».
BL II 224.

Utilizarea excesivă a lui *zice* este un automatism constituind pentru vorbitor o modalitate prin care își îngăduie scurte pauze de gîndire. Ca și repetarea conjuncției *și*, verbul *zice* nu mai este totdeauna strîns corelat cu restul enunțului. În aceeași situație se află pronumele demonstrative în construcții ca *l-am întîlnit pe ... ăla, cum îi zice?* sau *a murit ... ăsta* (sau *ista*), *cum îl cheamă, frate?* în care Andrei Avram descoperă că „*ăsta* și *asta* nu reprezintă altceva decît un fel de materie fonică neasociată unui conținut lingvistic propriu-zis și [...] nu aparțin, în sens strict, enunțului" [157]. Am putea spune că *zice* îndeplinește în situațiile pe care le discutăm un rol foarte asemănător cu ceea ce S. Pușcariu numea vocale „vicarii", observînd că: „sunetele *ă* și *î* au intrat atît de mult în obișnuința noastră de gîndire, încît au devenit un fel de vocale „vicarii". Ele sînt la noi vocale „neutre" — ca „*e* mut" pentru francezi — apărînd în cazuri de „perplexitate" sau atunci cînd nu ne vine ceva în minte. În școală, profesorii își dau adesea toată silința ca să dezbere pe unii elevi de acel *ăă* ..., cu care introduc de obicei răspunsul, cînd nu le vine prompt pe buze" [158]. Toate aceste elemente de repaus mintal pentru povestitor trebuie să îndeplinească o singură condiție: să-și neutralizeze conținutul, operație care nu este posibilă decît pentru cuvintele cele mai frecvente ale limbii.

De fapt, unele sînt pur și simplu ceea ce gramatica numește cuvinte expletive. Singurul lucru care deosebește situația descrisă de noi de aceea din gramatica limbii este calitatea acestor expletive în limbajul popular, unde, cum am văzut, ele pot fi reprezentate și prin formele unui verb dicendi. Deducem deci că în limbajul popular elementele expletive sînt mai numeroase și mai variate decît în celelalte modalități de exprimare, cu excepția celei familiale, care recurge și ea frecvent la același procedeu.

3.2.1.2. Dramatizarea se produce și printr-o reflecție, o întrebare sau o invectivă paralelă cu restul enunțului, ca în expunerea de mai jos:

> „Dacă vă duceț în Bobeni, să vă uitaț la fomei și să vedeț vîlituri chieruț [= chiar] ca la noi, țoale pe cai ca la jinari, cămeșile chindisite ca la noi, și ies a-munte ca și noi, arŭ baci și iei ca și noi, dacă-s to' jinari ca și noi. *Mă! s-o dusŭ de-atîta timpŭ și să țînŭ ca și noi*".
>
> Șandru-Brînzeu, GS V 337.

Sau ca în: „ am sășerat ieu de-a puterea-hi din copchilării șî n-am pățît ca în zîua așee: *măi, parcî-ńi luase mințîle*! Cîn m-am trezit ieu, sînjili țîșńe di-un stînjin din mîna me [. . .]".

GN I 389.

La fel procedează artistul popular și cînd introduce în cursul povestirii interjecții, vocative exclamative sau întrebări retorice ca: *măre, mamă, neică, nene, taică, măi tată, ce să vezi?* etc. În basmele înregistrate în

[157] Andrei Avram, în *Sistemele limbii*, București, 1971, 273.

[158] Sextil Pușcariu, în DR, VII, 13; Idem, *Limba română*, II, *Rostirea*, București, 1959, 129.

ultimele două decenii ne întîmpină uneori exclamațiile cele mai neașteptate, de exemplu : „ Atunci, *să te-nchini, neicuțule*, rămîne baba îngreunată !" (Pescăruș, TFB, 213). Într-unul din ele, povestitorul, Iancu Duroi din Bughea de Sus, Muscel, relatînd episodul uciderii balaurului care monopoliza apele, după ce arată că împăratul „trimite numadăcît armata [...] să vadă acoló dacă ieste lucru-adăvărat", exclamă : „Ce găsește de covință generalii, ofițerii, toți?" (APE I 184). Același informator, povestind gestul surprinzător al eroului din alt basm de a îngenunchea în fața personajului feminin, reflectează : „Iel a ieșit [de unde se ascunsese] și cînd a văzut-o așea de frumoasă, *mamă, mamă! A căzut în genunchi, prostu! Ieu să hi fost, nu cădeam!*" APE II 205.

Exclamațiile sînt de cele mai multe ori conotații, ca în versurile de mai jos din balada *Stanciu* :

„Dar mai au și o surioară,
Surioara Voichița,
Însura-m-aș eu cu ea!"
DFN 217

Valoarea admirativă a versului subliniat, omagiu adus frumuseții și vredniciei Voichiței, nu mai are nevoie de comentarii. Admirativă este și înjurătura din : „Acuma, copilu iera bun dă picioare, *dă-l îm betieșîg*, [sare] naintea boilor șî : haidă, haidă, pe drum !" (BC 299).

Mai des se întîlnesc, firește, blestemul și înjurătura datorate necazului real sau simulat : „nu putu să nimerească pe dracul, *bată-l traznitul să-l bată, cornurat!*" sau unde fugise și s-ascunsese dracu, *duce-s-ar pe pustii necurat să se ducă și-ar mînea acolo unde a însărat, iară la noi în casă cruce de aur* (Simion Fl. Marian, *Tradiții* ..., în DFN 41).

Sau, în poezia lirică :

Du-te, mîndrulut în draci,
Cu-al tău nărav nu-mi placi".
Bîrlea, CP în DLR ap. *nărav.*

„*Morții tăi,* doruț pustîi,
Tare legată mă ții".
GFM 47.

„Frunză verde de măr acru
Să știi, bade, *te ia dracu!*
M-ai sărutat numa-o dată
Și-ți fu gura fermecată".
DCB 69.

E bine cunoscut și dialogul :

„*Bată-te crucea dă nași!*
Cu cine mă cununași?
Bată-te crucea dă fine!"

a cărui semnificaţie literară se lărgeşte prin faptul că ilustrează confruntarea mai mult lingvistică a doi interlocutori angajaţi într-un duel verbal în care nici unul nu lasă să treacă vreo replică mai ascuţită fără răspuns.

Imprecaţiile pot fi adresate şi elementelor naturii:

„*Ardă-te-ar focu, făgui,*
La ce n-ai venit să-mi spui
Cînd ţi-a dat frunza dintîi?"
REF XI 2 171.

Blestemul, imprecaţia şi înjurătura nu constituie aşadar pentru vorbitorul de limbaj popular o interdicţie lexicală [159] şi nici o prezenţă deplasată în textul poetic. De aceea, ele pot sta fără să creeze rupturi stilistice supărătoare lîngă un diminutiv ca *mîndruluţ* sau după *draga mea*, formule de adresare stereotipe care nu se reanalizează din cauza unor asemenea vecinătăţi şi nici nu declanşează în mod obligatoriu ironia. În basme, înjurătura revine adesea la fel ca alte şabloane verbale. Fiecare dintre cei trei zmei, de exemplu, îşi varsă necazul pe calul neascultător cu o formulă de tipul: „*Ah, mîncare-ar lupii carnea calului*, că pe lumea asta nu mi-e frică de nimeni, doar de [. . .] (*Greuceanu*, Ispirescu, DFN 90).

Într-o variantă a povestirii cu motivul „ femeia proastă", personajul, care pretinde că vine din rai, unde se va întoarce, după ce ia darurile trimise prin el de femeia cea proastă bărbatului ei din rai, exclamă: „ Asta-m trebuia mie, . . . *tu-i crucea mă-sii* — zice. — Bine c-am găsit" (APE III 181). Culegătorii foarte riguroşi redau fără reticenţe şi înjurătura din versuri: *Futu-ţi, lelie, hîrburile, / Cum mi-ai stricat gîndurile* (RVB 304).

Nu ne-am propus aici, bineînţeles, catalogarea imprecaţiilor şi nici măcar a împrejurărilor de utilizare a lor în proza poetică şi în poezia populară. Exemplele anterioare s-ar putea oricînd înmulţi, dar am considerat că cele de mai sus sînt suficiente ca să ilustreze asemănarea lexicală şi stilistică dintre aspectul cotidian şi aspectul poetic al limbajului popular şi să sublinieze în acelaşi timp ideea că blestemul, invectiva şi imprecaţia nu numai că nu supără pe artistul popular, ci îl ajută, ca şi interjecţia

[159] Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focşani, 1934, p. XLII ş. urm. punea înjurătura din literatura populară în legătură cu refularea şi, evident, cu teoria lui Freud. Fără îndoială că sînt cazuri de acest fel (autorul oferă cîteva). Indiferent însă de ele, problema constă în calitatea blestemului, a imprecaţiei, a înjurăturii, şi autorul are dreptate cînd se arată rezervat faţă de valoarea lor estetică. Dacă am înţeles bine teza sa, una este înregistrarea faptului ca atare în colecţiile de folclor alcătuite ştiinţific, şi cu totul altceva interpretarea lui. Ideea aceasta trebuie cu atît mai mult subliniată astăzi, cînd constatăm că freudianismul revine cam în acelaşi fel în care Ch. Baudouin îl utiliza în *Psychanalyse de l'art*, Paris, 1929, pentru care „semnificaţia formei pure — refren, rimă, procedee tehnice ale artei poetice — ar sta în deghizarea transpoziţiei refulate" (*op. cit.*, p. 202—203, după I. Diaconu); cf. şi interpretarea oraţiei de nuntă din folclorul rusesc la R. Jakobson, în *Probleme de stilistică*, 113.

În legătură cu înjurătura, inclusiv cea obscenă, trebuie evitată „refularea refulării" cititorului cultivat, dacă putem spune astfel, căci ar fi o mare naivitate să uităm că, adesea, pentru anumiţi vorbitori, ea nu constituie decît un element de şoc împotriva conformismului.

și vocativul exclamativ, să dramatizeze fragmentul în care le include. În acest sens, însăși întrebarea retorică se află adesea în situația unei simple tehnici de dramatizare, cum credem că rezultă din pasajul următor: „ Și fata [. . . .] intră-n grajd; și cîn intră-n grajd, *ce face fata?*". Ne așteptăm acum la un lucru cu totul deosebit, dar . . . fata: „ încearcă un cal, încearcă doi și merge pînă-n fundu grajdului, cînd intră în fundu grajdului, găsește un cal, acoló, răpciugos, vai de capul lui!" (APE II 160).

3.2.1.3. Cea mai frecventă dramatizare, în special în poezie, se realizează prin utilizarea unui dativ pronominal care exprimă interesul povestitorului față de evenimentele relatate. Este așa-numitul *dativ etic*, inexistent în textele culte, căruia îi vom spune însă *dativul participării*, fiindcă reprezintă un șablon stilistic generalizat, care indică simpatia artistului popular față de personajele sale.

În multe poeme populare, dativul participării apare aproape automat în asociere cu o serie de verbe, dintre care cel mai des utilizate ni s-au părut: *ajunge, face, găsi, grăi, zice, vedea* și, mai ales, *fi*. Iată cîteva exemple:

„ Acolo de-*mi* ajungea" DFN 202
„ La Călin că-*mi* ajungea" DFN 220
„ Logofătul ce-*mi* făcea?" DFN 219
„ Iar Călin ce *mi*-și făcea?" DFN 225
„ Patru galbeni *mi-l* găsea" DFN 221
„ Ion ăl Mare ce-*mi* grăia?" DFN 225
„ Și din gură *mi*-i zicea" DFN 198
„ Cînd baba dacă-*și* vedea" DFN 207

„ Nu *mi*-e roșul de vînzare,
Nu *mi*-e roșul de schimbare" DFN 206

„ Rămîi, doamne, sănătos,
Că la bune mîini *ți*-am fost". DFN 214

Asocierea dativului participării cu alte verbe fiind mai rară, constituie implicit un element de surpriză:

„ Ea i-a-ntîmpinat
Și *mi* i-a-ntrebat". DFN 35

„ Iară Corbea *mi*-o-nvăța
Ce să facă maică-sa". DFN 205

„Și ea *mi* se crede
Că nimeni n-o vede DFN 35

„ Foaie verde pelinița,
Zace-*mi*, zace în temniță
. . . .
Zace-*mi* Corbea viteazul,
Zace-*mi* Corbea haiducul". DFN 192

Dublarea acestui dativ subliniază dramatismul enunţului:

„Sămînţă de plumb, de fier,
Ce *mi-ţi* creşte pîn-la cer". DFN 283

„Că *mi-şi* frige un berbece". DFN 281

3.2.2. CONCRETIZAREA MESAJULUI

Din cauza aceleiaşi sărăcii de vocabular şi a polisemiei care decurge din ea, exprimarea populară suferă adesea de dificultatea de a se nuanţa şi a se lega într-un tot bine închegat. Deşi povestitorul are în minte nu numai episoadele, şabloanele şi structura logică a mesajului, ci şi formulele lingvistice cu care această structură este asociată, totuşi îi poate lipsi la un moment dat un termen, poate fi atras de o combinare semantică neaşteptată, poate fi tentat să se refere la situaţia concretă a expunerii, poate să uite un detaliu care să-şi dovedească apoi importanţa etc. etc.

Dar dacă el nu are posibilitatea de a-şi concentra enunţurile reluîndu-le şi perfecţionîndu-le, să nu se uite că nici ascultătorii nu au capacitatea de a urmări un text prea strîns construit. Şi ei au nevoie de reluări, de reveniri şi insistenţe ca să intre în miezul naraţiunii, să fie atraşi de desfăşurarea evenimentelor, căci şi ei sînt la fel de angajaţi în oralitate ca şi povestitorul însuşi. Procesul de conturare a evenimentelor şi a personajelor, a justificării psihologiei lor este, din punct de vedere lingvistic, o intensificare semantică a expresiei, o insistenţă destinată reliefării imaginilor. El constă dintr-o serie de procedee cu valoare deosebită, îndreptată însă în ultimă instanţă spre acelaşi ţel.

3.2.2.1. *Referirile explicative incidentale* ale povestitorului sau poetului popular sînt fie glosări, fie dezvoltări ale unei expresii care riscă, după părerea lui, să nu se înţeleagă. El recurge atunci la o decodificare proprie, făcînd uz, cum ar spune adepţii teoriei lui Roman Jakobson, de funcţia metalingvistică şi de cea fatică, de asigurare a contactului verbal cu ascultătorul. Mai simplu, este vorba de o explicaţie cuprinsă în text, cu respectarea regulilor de compoziţie a acestuia.

Ca să arate, de exemplu, cît de mare creşte Pitică bînd apă dintr-un izvor fermecat, povestitorul face aluzie la un consătean: „Pitică bău apă cu lăcomie, dar iarăşi o minune, că de ce înghiţea apă, pe aceea creştea, se făcea mare, şi cînd fu sătul de apă, şi el era mare de-ajuns, *era ca Pantelie de la noi*, mare şi frumos, gros şi osos [...]" (Pitică, DFN 139). Tot astfel, pentru ca ascultătorii să priceapă cam la ce distanţă de hoţi se găsea unul dintre eroii basmului, povestitorul spune: „şi asupra nopţii o ajuns aproape de hoţi, de-o pildă *cum îi de-aici pînă la noră-mea, la Paraştiva*". Alexandru Vasiliu, *Poveşti şi legende*, ap. TFB 69.

Într-o variantă a basmului *Stan (Păţitul)*, se arată că Stan era de prin părţile Vaşcăului. Ca să facă această precizare, povestitorul intervine,

destul de stîngaci de altminteri, în replica unuia dintre unchii lui Stan, care îi dădea acestuia sfaturi : „Măi, ascultă ! Acuma nu tie mai du slugă. Vo doi bănișori ai, îţ cumpără şi tu un car — *c-o fo*[st] *di pă valea asta din sus, di cătă Vașcău* — zice-ţ cumperi doi bouţ [. . .]" (BC 297).

Spre a sugera relaţia dintre femeia la care poposiseră Dumnezeu cu Sfîntul Petru şi vecinul ei, acelaşi povestitor spune : „[. . .] se duce la vecinu — *cum aş zice că trec die la mine la Iosîvea, la cooperativă* — să facă binie să-m deaie o porţiie di paie s-aştiern, da să mă culc pă ieale" (APE II 485). Explicaţia „cum aş zice. . ." îl atrage însă într-o dezvoltare aparte a dialogului, căci, de la „să facă binie să-m deaie" pînă la sfîrşitul fragmentului, el vorbeşte la persoana I, ca şi cum el ar fi personajul basmului.

Pentru naratorul din Bughea de Sus, Muscel, intervenţia într-o replică a diavolului care are un frate mecanic este determinată chiar de acest cuvînt : „ Noi suntem unsprezece fraţi [spune diavolul], unul ieste pîn nori, ie *mecanic* — cum ar hi [spune povestitorul] *nepotu-meu fierar* [. . .]" (APE II 204).

Referirile explicative pot fi şi mai bine localizate. La masa împărătească se dă palincă — *cum avem şi noi acuma* (APE II 24) ; celor doi fraţi rătăciţi prin pustietăţi „li s-arată o rază de lumină *cum ie asta*" [şi povestitorul indică becul electric din odaia în care se află] (APE I 163).

De un tip diferit este revenirea de mai jos : „ ascunde uăile prin *răciţi* [răchite] pe-acolo. Iera niştie *arini* acolo. Bagă uăile prin *arinii* şeia, prin *răchiţîle* şelea, şi iel s-ascundi" (APE II 325). După toate probabilităţile, vorbitorului nu-i vine în minte termenul colectiv de *tufiş* sau cel de *lăstăriş*.

Pe schema unor asemenea echivalenţe sinonimice între cuvinte sau între o expresie şi un cuvînt se construiesc adesea explicaţii, de exemplu : „ Iacă-acolo într-o cale pă une treşe iei, avusără *uspăţ* cu o furnică, *mărita o furnică* [. . .]" (BC 275). *Mărita o furnică* glosează sensul de „ nuntă" al lui *ospăţ*. Cuvinte identificate tot prin cuvinte găsim în : „ se bagă *diavolul* sub car, adică *dracu*, cum îi zicem noi" (BPT 100, 30) ; „ să nu descoperi *căputu*, *mantaua* aia de pe tine" (id. ib. 39) ; „ îi dă Dumniezo gînd să margă cu banii să-i ascundă înt-o *scorbură*, înt-o *bortă* — c-aşă ştim noi mai binie — înt-o *bortă*" (APE II 484).

Dezvoltarea sinonimică poate privi şi o frază : „ Iuon nu să stîrneşte [= trezeşte din somn] pînă ce-i soarele die o rudă de susu, *adică mai* [= aproape] *de sară să stredzăşte*" (APE II 104). Ea se transformă într-o adevărată definiţie în : „ Mărgîn pă drum or găsît o *lupărie* — c-aşe-i zîşa la noi pă timpuri : lupărie, *o groapă săpată rătund în pămînt ca o fîntînă, ş-acolo, îm fundu gropii, ţîpatie diferitie mortăşini, carnie-acolo* [. . .]" (APE I 123).

Deşi nu este totdeauna uşor să decidem cînd glosarea se adresează publicului obişnuit al povestitorului şi cînd culegătorului, totuşi ni se pare că, după ce se utilizează un termen rar, un arhaism sau un neologism, temîndu-se ca importanţa noţiunii să nu scape auditorului, povestitorul îi caută un echivalent, uneori prin tatonări şi reveniri : „ A, iera odată că toate animalele care [voiau] să aibă şî iele un drept careva ; care să fie mai stăpînă una peste alta. Aşe că o dat Dumniezău un *contract*, un *zapist*,

un *contrat* [. . .] şî l-o da[t] la lup" (APE I 149). Contractul, care nu este termenul propriu, devine printr-o sinonimie foarte largă un *zapist*, într-o formă vădit influenţată de cuvîntul anterior, ceea ce explică *t*-ul rezultat din contaminarea lui *zapis* cu *contract*.

Nu are importanţă dacă termenul folosit la glosare este vechi, fiindcă, pentru vorbitor, relaţia sinonimică nu se bizuie pe istoria vocabularului, ci pe frecvenţa cuvintelor. Cînd, de exemplu, el glosează *căputul* cu *mantaua*, putem fi siguri că, în vocabularul lui, ultimul cuvînt are frecvenţă mai mare decît primul, fie pentru că este deprins la armată, auzit în ultima vreme, fie din alte cauze. xistă din acest punct de vedere o deosebire incontestabilă între *scorbură* = *bortă*, „ c-aşe ştim noi mai bine" şi *căputul* = *mantaua aia*, deşi tot frecvenţa este decisivă. Dar, pe cînd în primul caz glosarea e adresată culegătorului, fiind un fel de scuză faţă de el, în al doilea ea redă o echivalenţă curentă din lexicul povestitorului.

3.2.2.2. *Revenirile explicative.* După o divagaţie afectivă personală (un blestem, o invectivă, un vocativ exclamativ etc.), povestitorul trebuie să reia firul basmului. Reluarea poate fi provocată de încă două motive: a fost omis accidental ceva foarte important pentru înţelegerea desfăşurării evenimentelor; e nevoie să se insiste asupra unui detaliu.

Dacă a uitat ceva, povestitorul iese din încurcătură declarînd pur şi simplu „ am uitat să vă spun că . . . ", de exemplu: „ Nu putea să intre în cerc, pentru că — uitasem să vă spun — călugărul acela nu era decît Ucigă-l toaca în chip de călugăr" (TFB 215). Pentru organizarea lingvistică a expunerii, reîntoarcerea în acest fel la desfăşurarea cronologică a expunerii prezintă un interes foarte mic. Mult mai importantă este revenirea v o a l a t ă , adică introducerea la un moment dat în text a unui element care să facă legătura cu cele spuse mai înainte. Este cazul incidentei de mai jos, dintr-o povestire în care se arată de ce se duşmăneşte cîinele cu pisica. Aceasta din urmă s-a făcut vinovată de o gravă neglijenţă, pierzînd „ zapisul" dat de Dumnezeu pentru buna înţelegere între animale şi primit de ea în păstrare de la cîine. Naratorul a uitat sau nu a vrut să spună la timpul cuvenit unde ţinea pisica ascuns acest important document. O face la sfîrşit, cînd relatează catastrofa: „ Pisica [. . .] o fo[st] fugit die băieţ ş-o sărit pim vatra focului şî o pchicat contratu die su coadă — *îl păstra su coadă!* — ş-o pchicat de su coadă în foc !" (APE I 149). De aceea, zice povestitorul mai departe, cînd o întreabă cîinele unde e contractul, ea răspunde: *o-ars*, *o-ars*, construcţie evident imitativă, care reproduce sunetul pe care-l face orice pisică în faţa unui cîine.

După cum se vede din fraza de mai sus, incindenta este o localizare din care putem deduce uşor o intenţie artistică. La fel este şi explicaţia din care aflăm că mreana venită în ajutorul eroului era regina peştilor: „ Ieu, zice, mă duc — *peştoaica asta, mreana asta dă peşte, iera regina peştilor* — ieu, zîce, sîn regina peştilor, şi mă duc şi pui toţi peştii-n mişcare [. . .] (APE II 312). Pe lîngă intervenţia verbală a mrenei, al cărei rost pentru înţelegerea faptelor nu mai trebuie, credem, subliniat, pasajul constituie o foarte bună ilustrare a modului în care se complică enunţul din cauza necesităţii de a se reveni la un detaliu uitat. Tiparul frazei era foarte simplu: *ieu mă duc şi pui în mişcare toţi peştii*. Intervenţia explica-

tivă: *peștoaica asta, mreana asta dă pește, iera regina peștilor* produce schimbarea de persoană gramaticală, enunțul fiind orientat către persoana a III-a. Ca să-l readucă la persoana I, povestitorul reia ideea, punînd pe mreană să se recomande ea însăși: *ieu, zîce, sîn regina peștilor*. Expunerea se întoarce astfel la persoana I, și caracterul dramatic al momentului se păstrează, chiar dacă a fost nevoie pentru aceasta de un complicat anacolut.

3.2.2.3. *Repetițiile* constituie și ele o modalitate de concretizare prin insistența mai mult ori mai puțin organizată asupra unuia din termenii anunțului. Iată un exemplu:

„E(ee), pusă jurămînt că iel să fie slugă și *spînzu* să fie stăpînu lui și iel să-l ducă cu *calu*. Luo *calu*. Șî *spînzu* pă *cal*. *Du-te, du-te, du-te, du-te, du-te, cale* lungă.

Ce să-ntîmplă pă *cale*? Iacă-*acolo*, înt-o *cale* pă unie treșé iei, on *furnicari* mare — avusăsără *uspăț* cu uo *furnică*, mărita o *furnică* — ș-înșîraț pă drumu lor de *furnișî*. Atîtea *furnișî* iera acolo chemate la *uspăț*, cu petrecania lor, încît n-aveai pă uni să treși".
BC 275.

Chiar cînd sînt stîngace, ele au totuși o rațiune, ca repetarea verbului *crește* în situația următoare. Un bătrîn care dorește să vadă el „cu ochii lui" cît se poate dezvolta un peștișor de un deget, ținut în casă, în „apă rece", și hrănit cu mîna lui, își pregătește fără să știe o schimbare hotărîtoare a cursului vieții printr-un act dictat în aparență numai de marea lui bunătate și dragoste față de animale. Povestitorul ș t i e acest lucru, dar nu-l poate încă dezvălui, spre a nu diminua efectul surprizei ulterioare. El vrea totuși ca ascultătorii să bage de seamă că în acest punct al povestirii se produce ceva deosebit. De aceea, se învîrtește în jurul dorinței bătrînului de a crește numaidecît peștișorul adus din întîmplare în donița de apă: „Dacă mni-o dad Dumnăzău norocu ista ș-am adus peștișoru ista, am sî-l pun într-om blid mari cu apă rece ș-am să-i dau di mîncat, să videm cît ari să *criască* iel, în cît timp ar să *criască* iel și cît *creștie* om peste într-on an di dzîli" (APE II 37).

În basmul *Nic-a Cîmpului*, o variantă a lui *Harap Alb*, împăratul dă o replică atît de naivă fiicei sale, care se îndoia de identitatea personajului considerat Nic-a Cîmpului, încît nu se poate ca ascultătorii să nu observe că, în realitate, naratorul vrea să amîne descoperirea falsului. Împăratul se bizuie pe un singur argument, cu atît mai fragil cu cît ascultătorii ș t i u că spînul a silit pe Nic-a Cîmpului să-i dea hainele primite de la împărat. O schimbare de veșminte este un lucru atît de firesc încît ar fi fost foarte simplu să se încerce și alte mijloace de identificare a personajelor. Totuși împăratul răspunde la bănuielile fetei sale cu o ingenuitate dezarmantă și, după cum se vede din cele ce urmează, cu obsesia darului său: „Taj din gură tu, fată, hăi! Nu vez[i] că i-am dat io *straiele* mele, nu *cunosc io hainile care le-am dat io*? Doar *io cunosc hainile care le-am dat io*, zîșe. Nu-s astea *haine care le-am dat io*?" (BC 260). Iluzia lui s-ar fi putut risipi pe loc dacă fiică-sa i-ar fi sugerat posibilitatea schimbării veșmintelor. Dar nici ei nu-i vine în minte acest lucru pe care, menționăm din nou, ascultătorii basmului îl cunosc din cele relatate mai înainte.

Se construieşte astfel totul pe secretul dintre povestitor şi publicul său, care acceptă ideea că ceea ce ştie el nu poate fi adus la cunoştinţa eroilor. Repetiţia indică aşadar o dublă disimulare: a povestitorului şi a auditorului.

În acelaşi basm, Nic-a Cîmpului află de la balaurul care-l ajută împotriva spînului că fata împăratului şerpilor cerută de nevastă de spîn este sora balaurului. Cum acesta nu suferă pe spîn, cînd află cum stau lucrurile, exclamă: „ Dacă vrei s-o iei tu pă fata lu-mpăratu şărpesc, du-tie ş-o iea, că-i *sora mea*, nu-i alta dăcît îi *soră-mea. Îi sora mea*'' (BC 254).

El nu repetă *îi sora mea* numai pentru că vrea ca Nic-a Cîmpului să priceapă bine situaţia, ci şi pentru că, intrat în relaţiile familiare obişnuite ca frate mai mare, are dreptul să-şi dea sora în căsătorie unui om vrednic. Repetiţia sugerează deci o mentalitate ţărănească.

Ea joacă însă cu totul alt rol în fragmentul de mai jos, în care perechile de cuvinte pun în valoare universalitatea alternativelor pe care le poate întîlni eroul: „ Ci ţ-a işî înainti-ntîi: că ţ-a işî *cîni, cîni*, că *mîţ, mîţ, pasîri, pasîri, uom, uom, vacî, vacî, bou, bou*, cal, ci ţ-a işî înainti să-m dai mńii''. (APE II 52). Pornită pe un anumit tipar, fraza nu se putea dezvolta decît în forma dată, căci, dacă s-ar fi insistat asupra lui *să-mi dai mńii*, am fi avut: că ţ-a işî *cîni, cîni să-mi dai mnii, că mîţ, mîţ să-mi dai mnii, pasîri, pasîri să-mi dai mnii* ş.a.m.d., ceea ce nu ar fi dus la eliminarea repetiţiilor, ci, dimpotrivă, la sporirea lor, cu deosebirea că ar fi apărut monotonia reluării lui *să-mi dai mnii*. Într-o împrejurare similară, I. Creangă a recurs la *de-o fi . . ., de-o fi . . .* (Vezi *Povestea porcului*).

Nici insistenţa creată de reluarea numeralului din „iacă s-a pus *treizeşi patru* dă farfurii, *treizeşi patru* dă linguri, *treizeşi patru* dă furculiţe, ştergare, fieşcare cu tacîmu lor'' (APE I 165) nu este întîmplătoare. Ea subliniază, cum rezultă din concluzia *fieşcare cu tacîmu lor*, că masa a fost pregătită cu cea mai mare grijă, că nu era o masă ţărănească oarecare, ci fusese aranjată după regulile cele mai noi ale etichetei, de vreme ce s-au pus atîtea farfurii, linguri, furculiţe, cuţite cîte nu se găsesc de obicei într-o gospodărie obişnuită, numai ca „ fieşcare'' să aibă tacîmul său.

Aceste cîteva exemple arată că funcţiile stilistice ale repetiţiei nu diferă fundamental de ceea ce apare în limbă şi în limbajul cult în genere. Iată, de exemplu, redarea unei acţiuni continue: „ Luo calul. Şi spînzu pă cal. *Du-tie, du-tie, du-tie, du-tie, du-tie, du-tie*, cale lungă'' (BC 275) sau: „ *Şi-l minte, şi-l minte, şi-l minte* [o căprioară], şi-l trece hotarli'' [. . .] (APE II 17), şi a unei intensificări cantitative: „ a tăiat capetele la toţi zmeii, *la toţi, la toţi*, pe rudă, pe sămînţă'' (TFB 220). Este însă adevărat că, în poezia populară, unele repetiţii fac impresia că nu au decît rostul de a asigura un sprijin prozodic într-un joc pur verbal:

„ Mai m-ai ispitit
La un mare zor
'N luna lui Cuptor
Cu cincizeci de cai

Cincizeci fără cinci
Patruzeci și cinci"
TPP 57

În jurul semnificației posibile a acestui procedeu s-ar putea mult discuta, mai ales cînd elementele repetate sînt numeralele. Dar orice interpretare s-ar da, asupra caracterului de joc nu poate fi discuție, cum se vede, credem, clar și din textul ilustrativ care urmează:

„Vîrti hora de trei ori,
De trei ori, de nouă ori,
De opt ori tot cîte nouă
Îmi fac șaptezeci și două".
TPP 72

Desigur, jocul numeralelor redă aici, ca într-o secvență cinematografică, amețitoarea sarabandă a unei hore, ceea ce dovedește că nu este totdeauna și gratuit.

Numărul repetițiilor aceluiași element depinde și de utilizarea conjuncțiilor. În genere, un *și* reduce acest număr. Fără a constitui o regulă, repetarea lui pare cu atît mai deasă cu cît elementele introduse sînt mai distincte. Astfel, verbul din pasajul de mai jos revine numai de două ori, pe cînd interjecția (fără legătură sintactică) apare de șase ori: „*Bucină ie șî bucină ie*: iaca vini șî ciocîrlanu *cioflînc, cioflînc-cioflînc, cioflînc-cioflînc, cioflînc,* șchiop, c-om pchicior rupt" (APE II 132). De notat și organizarea imitativă a enunțului, care face ca *cioflînc* să formeze numai patru unități, iar din punct de vedere strict intonațional numai două repetate: cioflînc // cioflînc-cioflînc // cioflînc-cioflînc // cioflînc.

De intonația diferențiatoare trebuie să se țină seama și în alte situații. De exemplu, în versurile care urmează, deosebirea dintre primul și al doilea berbecel ni se pare evidentă:

„Că mi-și frige un berbece,
Un *berbecel, berbecel,*
Sugător și mititel".
DFN 281

La fel se prezintă lucrurile și cu adjectivul *groasă* din:

„Bagă mîna pe sub scoarță
Și scoate o măciucă *groasă,*
Groasă, groasă, ciotoroasă".
DFN 288

Repetiția se combină foarte ușor cu o revenire explicativă, între ele nefiind adesea decît deosebirea de material:

„Cine trece pe la iaz?
Gheorghiță cu calul breaz,

Şi se şterge de dulamă,
Că nu i-o cusut *năframă*,
Năframă cu şase flori,
Să se şteargă de sudori."
Şez. I 47, în DA sub *năframă*.

În ultimele patru versuri simetria asigură termenului *năframă* o poziţie favorizată:

„Şi se şterge . . . . .
. . . . *năframă*,
Năframă . . . .,
Să se şteargă . . . . . ."

De altminteri, repetiţia imediată a unui cuvînt semnificativ, reluat la început de vers, este o tehnică obişnuită, cum se vede din cazuri ca:

„Departe-mi zăreşte
Neagră corbioară,
[în]Cărcată cu *greci*,
Greci neguţători."
TPP 85.

„Dintr-o picătură,
Dintr-o stropitură,
Faptu-mi-s-a fapt
Ca un chip de *lac*,
Un *lac* mititel,
Frumos iezărel".
TPP 58.

„Ca să-ţi crească *coama-naltă*
Coama-naltă şi învoaltă".
TPP 72.

Şi adjectivul poate fi utilizat în acelaşi mod şi cu aceeaşi intenţie: „Sub un paltin *nalt*, / *Nalt* şi minunat" (TPP 66).

Aproape totdeauna, reluarea adjectivului implică şi dezvoltarea lui ca epitet, de exemplu: „În pivniţa *mititică*, / *Mititică* şi p i t i c ă..." (TPP 543).

Dacă, din întîmplare, el este aşezat înaintea substantivului, formula se schimbă parţial, dar dezvoltarea rămîne:

„Pe mare priveşte,
Departe zăreşte
Neagră corăbioară,
Neagră şi z m o l i t ă,
De valuri bătută".
TPP 85.

În principiu, orice parte de vorbire cu sens deplin se reia în felul arătat; iată, de exemplu, repetarea unor forme verbale:

„Mîna p-un berbec punea,
Numa-n frunte că-l *tundea*,
Îl *tundea* ori nu-l *tundea*..."
TPP 597.

„Toată lumea a-ntrebat,
Toată lumea *a cătat*,
A cătat și ispitit..."
TPP 636.

Mai rar, repetiția are loc la oarecare distanță, în interiorul unui fragment, ca în:

„Pe pîrău *de rouă*
Plimbă-mi-se, plimbă,
Tînără mlădiță,
Prin rouă desculță".
TPP, cf. DFN 35.

sau, ceva mai complicat:

„*Cofa* la gură
Ducea,
Buze pe *cofă*
Punea
Și, din *cofă* cînd sorbea,
Tocma-n fund că-i răsufla.
Și cînd *cofa* arunca,
Peste cap *cofa* cînd da..."
TPP 519.

Un mesaj parțial, format dintr-un număr oarecare de versuri, poate fi reluat frecvent, mai ales în balade, cînd ca un laitmotiv, cînd fără această calitate, suportînd numai mici modificări prozodice de adaptare la restul contextului[160]. Astfel, în *Meșterul Manole*, fragmentul:

„Nouă meșteri mari,
Calfe și zidari..."
TPP 460.

[160] Vezi și Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în *Studii de poetică și stilistică*, 48—68. Insistența se transformă și în procedeu de compoziție, în așa-numitul p a r a l e l i s m, studiat în lirica populară dar numai ca paralelism sintactic de Liliana Ionescu pe baza unor exemple ca: „Nu știu, luna s-a ivit / Ori puicuța mi-au zîmbit; / Nu știu, luna s-au ascuns, / Ori puica nu-mi dă răspuns", sau ca „Jelui-m-aș munților / De dorul părinților / Jelui-m-aș brazilor, / Vai! de dorul fraților; / Jelui-m-aș florilor, / De dorul surorilor".

În analiza noastră, paralelismul intră la diverse aspecte ale repetiției, dat fiind că nu ne-au interesat în analiza limbajului popular procedeele de compoziție.

revine de 12 ori cu diverse variaţiuni, ca:

„El că mi-ş chema
Nouă meşteri mari,
Calfe *de* zidari..."
Id. ib.

„Iar nouă zidari,
Nouă meşteri mari,
Ei mereu lucra..."
Id. ib.

„Nouă meşteri mari,
Calfe de zidari,
Scînduri că lua..."
Id. ib.

De 6 ori revine grupul de versuri care se referă la zidul învechit, căutat pentru viitoarea mînăstire (dăm numai variaţiunile):

„Dar tot n-au găsit
Un zid învechit,
Un zid părăsit
Rămas de demult..."
TPP 460.

„Dar nu nimereau
Al zid învechit
Şi neisprăvit,
De mult părăsit..."
Id. ib.

„Ba, doamne-am văzut
. . . .
Un zid de demult,
Un zid părăsit
Şi neisprăvit,
Vechi şi mucezit..."
Id. ib.

De 6 ori, grupul de versuri care conţin adresarea către ciobănaşul întîlnit prin locurile viitoarei mînăstiri, versuri care încep cu *noiaş*, *purcăraş* şi tot de 6 ori, cererea de material a zidarilor, care ia proporţii dramatice în momentul zidirii soţiei lui Manea:

„Var şi cărămidă,
Că-i pustie multă,
Că-i lucrare lungă..."
TPP 462.

Într-o variantă a baladei *Corbea*, ne întîmpină 5 serii de reluări mai importante :

1. Grupul de versuri care arată că eroul este pecetluit la gît sau la piept „Cu cinci litre de argint / Cum n-am văzut de cînd sînt'' (TPP 517, 523, 524).

2. Portretul mamei eroului : „Babă / Slabă / Şi-nfocată, / Dar la minte înţeleaptă, / La cuvînt / Propiată / Şi-n zarafir îmbrăcată'' (TPP, 518, 519), aşa cum o vede poetul popular, care ne-o înfăţişează pe seama lui de două ori în primele 80 de versuri. A treia oară, acelaşi portret serveşte, cu excepţia ultimului vers, ca modalitate de adresare a lui Ştefăniţă vodă către „baba slabă şi-nfocată'' etc.

3. Grupul de versuri : „Azi e sfînta sîmbătă, / Mîine mi-e duminică, Chiar duminica cea mare, / Zi de sfîntă sărbătoare'' (TPP 517, 519), reluat de două ori.

4. De două ori se reiau şi versurile care descriu harnaşamentul calului (TPP 521).

5. De patru ori, cu mici diferenţe, descrierea ţepei „mireasa Carpina, adusă din Slatina'' (TPP 520, 522, 526).

În *Toma Alimoş*, duşmanul eroului se adresează acestuia în termenii portretului făcut anterior de poetul popular, dar fără versul *Şi viteaz cum n-a mai stat* (cf. TPP 581). Către sfîrşitul baladei, după ce Toma Alimoş este grav rănit, portretul este reluat, cu adaosul cerut de împrejurări : „Cumpătul că nu-şi pierdea'' (TPP 583).

În sfîrşit, în aceeaşi baladă, descrierea frăţiei dintre erou şi codru, deosebit de bine realizată, apare de trei ori. De două ori la începutul poemului, în dialogul dintre Toma Alimoş şi codru, ca răspuns al acestuia la închinarea eroului, a treia oară ca omagiu morţii eroului :

„Codrul se cutremura,
Ulmi şi brazi
Se clătina,
Fagi şi paltini
Se pleca,
Fruntea
De i-o răcorea,
Mîna de i-o săruta
Şi cu freamăt el plîngea.''
TPP 584.

Portretul Bădiulesei din balada *Badiul* :

„Bădiuleasă,
Cu port de cîrciumăreasă,
Cu stat ca de jupîneasă,
Cu ochi mari
De puic-aleasă !''
TPP 538,

apare mai întîi, de două ori, în binețele pe care turcii le adresează eroinei, și e apoi reluat, a treia oară, de poet, deci invers decît în *Corbea* și *Toma Alimoș*, unde poetul popular ne prezenta el cel dintîi figura eroului. În *Badiul*, și alt fragment repetat este introdus întîi de unul din personajele baladei și apoi de poet, fragmentul prin care eroul, legat și torturat de turci, se adresează soției sale:

„Bădiuleasă, soața mea,
Ce-mi stai, neică,
De privești
Și nimica
Nu-ndrăznești,
La nimica
Folosești,
La nimica
Nu gîndești ?"
TPP 541.

În continuare, el revine de trei ori, cu mici modificări, în partea de narațiune propriu-zisă, dar la persoana a treia:

„Foicică, solz de pește,
Turcul
Bea,
Se veselește,
Badiul
Țipă
Și răcnește,
Bădiuleasa
Mi-l privește,
La nimica folosește
Și nimica îndrăznește"
TPP 542.

Un ultim exemplu care ilustrează reluarea, în dialog de data aceasta, a unui vers, considerat semnificativ. Este vorba de *De la costișoara mea (ta)* din *Ghiță Cătănuță*, vers pe care-l întîlnim de cinci ori în adresarea personajelor, unul către celălalt:

„Mîndro, soțioara mea,
De la costișoara mea".
TPP 626 și 629.

„Mîndro, mîndruliță, fa,
De la costișoara mea."
Id. 627.

„Ghiță, soțioara mea,
De la costișoara ta."
Id. 627 și 628.

El are, desigur, rostul de a aminti printr-o aluzie biblică intimitatea dintre soţ şi soţie, a asigura indignarea faţă de trădarea din final şi a justifica răzbunarea cruntă a soţului înşelat.

Repetarea unui fragment-tip nu este caracteristică numai baladei populare. Aici ea apare însă mai des, datorită atît volumului bucăţii, în care se simte nevoia unor puncte de sprijin mnemotehnice, cît şi necesităţii de a sublinia un anumit fapt, o idee etc. În acelaşi fel se utilizează însă repetarea şi în basme, nu numai pentru portretizare, de exemplu în succesiuni ritmice ca „Ileana Cosinzeana, doamna tuturor florilor, din cosiţă rujă-i cîntă" (din basmul ardelenesc *Voinic de plumb*), nu numai ca formulă de adresare de către erou zmeilor sau a acestora către caii lor [161], ci şi în alte împrejurări[162].

3.2.2.4.1. Repetiţia serveşte în genere la concentrarea atenţiei asupra unei imagini anterioare. Există însă o excepţie, o repetiţie d e p r e g ă t i r e care îndreaptă atenţia către ceea ce urmează imediat. Ea constă din reluarea aceluiaşi cuvînt în formă negativă:

„Mă-sa *plînge ori nu plînge*,
Ibovnica varsă sînge."
TPP 288.

„Iată Barbul că trecea
Pe la casa cu argea
Unde ţese leliţa.
Dar *ţesea ori nu ţesea*,
Că din gură tot cînta."
TPP 329.

„Mîna p-un berbec punea,
Numa-n frunte că-l tundea,
Îl *tundea ori nu-l tundea*,
Că ochi negri d-arunca
Îmi zărea, măre, zărea,
Îmi zărea pe Macovei..."
TPP 597.

„Crescut-au, născut-au
Doi paltini galbini...
Nalţi-s, nu-s prea nalţi,

---

161 Cf. „Ţu, ţu, ţu, murguţul meu,
Mince-ţi cînii capul tău".
TFB 6.
„Ţu, ţu, ţu, murguţ bălţat,
Mînca-te-ar cînii turbat".
Id. 7.
„Ţu, ţu, ţu, murguţ gălbiu,
Mînca-te-ar cînii de viu".
Id. 9.

162 Cf. Bîrlea, APE, I, 79 ş.u.

La vîrfu-s pitaţi,
La d-umbră-s minunaţi."
T_1 89—90.

Repetiţia de pregătire opreşte expunerea; ea seamănă cu „suspansul" cinematografic, care nu-i decît preambulul surprizei, pregătind un efect mai mult ori mai puţin neaşteptat.

3.2.2.4.2. O specie de repetiţie este şi variaţia lexicală pe acelaşi radical lexical: *din grai îi grăia, în luptă se lupta, bucăţele-l bucăţea* etc. Fie că rezultă din punerea împreună a unor cuvinte existente, fie că, mai rar, se realizează prin crearea unor cuvinte ad-hoc, şi ea este specifică limbajului poetic popular, căci nu apare nici în vorbirea curentă, nici în limbajul cult.

Iată cîteva dintre multele exemple posibile: „*Lacrimi lăcrimînd*" (T 1 78); „*Nuntă* să *nuntească*" (TPP 652); „Nuntă, taică, mi-aş *nunti*" (GN I 73); „Cu *şeaua* mi-l *înşela*, Cu *frîne* mi-l *înfrîna*" (Amzulescu, BPR II 8, ap. Sanda Golopenţia Eretescu, REF, XI, 2, p.); „Numai cu *cotul cotea*" (Id. ib. 16); „Cine *pază* că-i *păzea*?" (Id. ib. 161): „Din *cioc înciocînd*, Din *coarne-ncornînd*" (Monica Brătulescu, ap. Sanda Golopenţia Eretescu, ib.); „Caută . . . *Vinurile de vinoase*" (Id., ap. Sanda Golopenţia Eretescu, ib.); „Taie o *tufă* cam *tufoasă*" (id. 310, ap. Sanda Golopenţia Eretescu, ib.); „Nouă meşteri mari . . . *Planuri plănuiesc*" (DFN 173); *Din bardă bărduită* (DFN 133); *Croitor croitu*-l-a, *Zugrav zugrăvitu*-l-a (TPP 52); „Ori n-ai foarfeci să-l croieşti, Ori *sabău să-l săbăieşti*?" (T_1 93); „Dur, dur, dur, negrule, dur, Că nu-i *fur* ca să te *fure*" (TPP 74); „Sfîntă *rugă* se *ruga*" (TPP 90); *Praznice* se *prăznuia* (TPP 96); „Facă-şi *prînzul* să şi-l *prîndă* (=prînzească) . . . Facă-şi *cina* să şi-o *cine*" (DFA 46); „A *plouat ploaia* mereu, / A *plouat ploaia* cu vînt" (DFA 183); „Ori *traiu trăitu*-l-ai? „(T_1 87); „Dar la *d-umbra* lor / Cine se *d-umbrează*?" (Id. ib. 90); „Iată, *litra* s-o *litrat* . . . Iată, *oala* s-a *olat*" (T_2 91); „Nainte le iese . . . / *Semn* le *semnuieşte*" (TPP 92).

Variaţia lexicală pe acelaşi radical se combină foarte uşor cu repetiţia simplă:

„Pasc şi mi s-adapă
O droaie de *ciute*,
Mari şi mai mărunte,
Ciute, ciutaline,
Ciute fără spline".
TPP 58.

3.2.3. COMPARAŢIA, DOMINANTĂ A LIMBAJULUI POETIC POPULAR

3.2.3.0. Principala figură de stil din limbajul poetic popular, comparaţia, întrece în număr şi în importanţă atît metonimia cît şi metafora, sinecdoca etc.

Luăm în discuţie deocamdată comparaţia explicită, adică cea indicată printr-o marcă verbală, chiar dacă, în urma unei opoziţii sau a unei elipse, marca verbală a fost eliminată. Nu am avut aşadar în vedere

paralelismele comparative, pentru explicarea cărora trebuie să apelăm la presupunerea legăturilor stabilite de poet sau de povestitor.

Deşi la prima vedere comparaţia are doi termeni, căci un obiect sau o fiinţă este sau se comportă ca alt obiect sau altă fiinţă, o acţiune se desfăşoară ca alta ş.a.m.d., în fapt, comparaţia are trei termeni; al treilea fiind însuşirea comună a obiectelor, fiinţelor sau acţiunile asemănate între ele. Această însuşire poate fi exprimată sau nu. În *albă-i lelea ca şi caşul*, de exemplu, ea este exprimată, pe cînd în *o mîndră ca o floare*, ea este subînţeleasă, putînd fi „frumoasă, tînără, gingaşă" etc.

Considerăm însuşirea care asigură comparaţia drept un predicat identic pentru elementele comparate, ceea ce face ca fragmentele în discuţie să devină pentru analiză:

lelea este albă }
caşul este alb } ⟶ albă-i lelea ca şi caşul

o mîndră (care este) gingaşă }
o floare (care este) gingaşă } ⟶ o mîndră ca o floare

3.2.3.1. Tipul *albă-i lelea ca şi caşul* se caracterizează prin exprimarea însuşirii ca atare. Iată cîteva ilustrări:

„Uită-te la faţa mea,
Că-i *neagră ca căldarea*
Şi-i *galbenă ca ceara,*
Şi-i *neagră ca şi-un cărbune,*
Şi n-am către cine spune".
T 1' 46.

„Pe din jos de ochişori,
Rumeiorii obrăjori
Sînt *tocmai ca doi bujori*".
JBD 89.

Comparaţia de acest tip prezintă adesea dezvoltări ale primului sau ale celui de al doilea termen:

„Ceru-i mare, stele-s multe,
Şi mai mari şi mai mărunte,
Luminoase, strălucioase . . . .
Dar ca mîndra nu-s frumoase".
JBD 65.

„Că inima mea nu-i bună,
Că-i legată cu curele,
Mîncată de multe rele
Ca drumul de pietricele,
Nici mîncată, nici lăsată,
Numa-n picioare călcată".
T 1 29.

Dezvoltările apar mai des în construcţiile negative. La exemplele anterioare, adăugăm :

„ Pită albă stă pe masă,
Cum îi pita mai frumoasă :
Nici necoaptă,
Nici răscoaptă".
JBD 78.

Ele sînt de asemenea uşurate de corelativele *aşa . . . cum:*

„ Că *cum* îi slova de neagră,
Aşa mi-i inima-ntreagă.
Şi *precum* îi slova scrisă,
Aşa mi-i inima-nchisă !"
JBD 85.

„ *Cum* e bradul arătos,
Aşa-i badea de frumos;
Cum e bradu-nalt de munte,
Aşa-i badea-meu de frunte !"
JBD 27.

O variantă a acestui tip este comparaţia introdusă cu *parcă* şi cu verbul copulativ exprimat :

„ Badea-i lesne de-a-l cunoaşte,
Că-i înalt şi subţirel,
Parcă-i tras printr-un inel".
JBD 89, cf. 19, cf. TPP 306.

„ Mîndra-naltă, supţirea,
Parcă-i trasă prin mărgea".
JBD 28.

Copula poate şi lipsi. Absenţa ei este însă un detaliu în cadrul tipului pe care-l analizăm, esenţialul fiind prezenţa cuvîntului care exprimă însuşirea de la baza comparaţiei. Astfel, în :

„ Copilaşii mei,
Copii măruntei
Ca bobul de mei".
TPP 277.

„ Pîn-eram eu copiliţă,
Ieşeam seara pe uliţă,
Albă *ca o lebediţă*".
JBD 116.

condiţia este respectată, căci ideea din versurile care conţin comparaţia presupune copula (copiii-s mărunţei ca . . . ; eram albă ca . . .). Din acest punct de vedere, la fel sînt şi comparaţiile din :

„Ochii — negri ca neghina,
Gura — dulce ca zmochina,
Faţa — albă ca paharul,
Gura — dulce ca zaharul".

T 1 36

Şi în această situaţie se produc dezvoltări ale elementului de asociere, de exemplu :

„Cît în lume am umblat,
Eu ca mîndra n-am aflat,
Bunişoară şi frumoasă
Şi ca ea de drăgăstoasă".

JBD 13.

„Doi ochi ca la dumneata,
Zău că nu mai pot afla,
Aşa negri, frumuşei,
Ca cireşele-n oltoi,
Care-s coapte la răcoare
De nu-s grăbite de soare".

JBD 26.

Construcţia cu verbul copulativ şi cea cu elipsa lui se combină în mod firesc :

Badiul meu, tînăr copil,
Mîndru ca un trandafir,
Cînd îl văz seara la poartă,
Parcă-i rujă-nrourată".

JBD 28.

3.2.3.2. Tipul *o mîndră ca o floare*, caracterizat prin sub-înţelegerea însuşirii din comparaţie, prezintă două mari subdiviziuni, una cu verbul copulativ exprimat, cealaltă cu elipsă.

În subdiviziunea întîi, deosebim construcţiile cu elementul comparat echivalent cu un singur termen, ca în :

„Să-mi dai bine cu măsura,
Inima mea-*i* ca *negura*;
Să-mi dai bine cu paharul,
Inima mea-*i* ca *amarul*".

T 1 29.

dar şi construcţii cu termenul care realizează comparaţia dezvoltat, de exemplu pentru exprimarea ideii de „ nestatornicie" :

„ Mîndră, dorul dumitale
E *ca frunza de pe cale :*
Bate vîntul şi-o ridică,
Cine ştie unde pică !"
T 1 68.

pentru ideea de „ indiferenţă" :

„ Că-i străina
Ca neghina,
Nu-ţi ştie dorul şi mila".
TPP 285.

pentru ideea de „ efemer" :

„ Dar viaţa omului
E ca floarea cîmpului :
Dimineaţa înfloreşte,
Peste zi se veştejeşte".
JBD 97.

Dezvoltările din această serie nu sînt limitate. Modelul permite atît formula : *Am aflat un amu, / La buze-i ca zahăru* (T 1 64), de unde *dulce* lipseşte aproape accidental, cît şi : *Că mila de la străin / E ca umbra de la spin* (JBD 117), în care versul al doilea joacă rolul unui substitut adjectival, mai greu de identificat, afară numai dacă nu ne declarăm satisfăcuţi cu un sinonim vag şi nesemnificativ ca *neprielnică*. Merită în mod deosebit să semnalăm că, în multe dintre dezvoltările menţionate, însuşirea care leagă termenii comparaţiei este cuprinsă în mod discret, încît, deşi există, n-o putem totdeauna glosa. A se vedea, de exemplu, versurile următoare :

„ De-ar fi *dorul ca dorul,*
L-aş băga în sîn ca măru,
Dar, zău, doru-i mare cîne,
Peste multe dealuri vine ;"
JBD 61.

De aici provine, fără îndoială, forţa poetică a unor construcţii comparative cu dezvoltarea termenului care realizează comparaţia.

Cealaltă subdiviziune a tiparului *o mîndră ca o floare* este şi ea interesantă cînd prezintă dezvoltări. Dacă formula *Pentru ochi ca murele / Ocolesc pădurile* (JBD 13) nu pune probleme, căci elementul de legătură dintre

ochi şi *mure* este evident, cînd comparaţia conţine o idee mai puţin obişnuită, poetul popular însuşi simte nevoia unei explicaţii ca în :

„Foicică de pe lac,
Dorul la voinic sărac,
Ca fasolea pe arac :
Se suie pîn-la un loc
Şi leagă bob
Şi lasă inima-n foc".
TPP 276.

„O, amar, mîndră, amar,
Dragoste ruptă-n zadar ;
Dragoste cu multă jele
Ca şi focul de surcele :
S-aprinde şi boboteşte,
Da-n casă nu ne-ncălzeşte !"
JBD 101.

3.2.3.3. Tipul *umblam ca o păsărea* are o structură diferită de ceea ce am întîlnit pînă acum. Legătura nu se mai face prin verbul copulativ, ci printr-o însuşire asociată cu predicatul verbal ; *ca o păsărea* însemnînd „vesel, fără griji, zglobiu" etc. De obicei, această însuşire, fiind echivalenta unui adverb de mod, se poate „traduce" direct sau prin mijlocirea unei locuţiuni adverbiale. Astfel în versurile : *Să trăiesc cu mîndrele / Ca codrul cu frunzele* (JBD 39), legătura dintre cele două părţi ale comparaţiei se poate reda prin „în mare intimitate". În : *Eu îi ştiam vorbele/ Ca şi popa slovele, / Diacul scrisorile* ! (JBD 103), se subînţelege un adverb cu valoarea de „bine" sau „perfect". În : *Şi eu ţie ţi-am plăcut / Ca piperiu grecilor, / Ca tămîia popilor* (JBD 12), presupunem un superlativ „foarte mult" ş.a.m.d. Cînd însă comparaţia conţine amănunte, asocierea apare chiar în text :

„Măi bădiţă, păr galbăn,
De dorul tău mă leagăn
Cum se leagănă iarba
Cînd o taie coasa,
Cum o taie, pică jos
Şi cum pică-ngălbeneşte,
Aşa dorul mă topeşte !"
JBD 57.

La fel în :

„De lacrimi n-aş băga seamă
. . . .
Dar mi-e milă de obraz,
Că rămîne fript şi ars
Şi rămîne ofilit
Ca otava de pe rît
Cîndu-i bună de cosit !"
JBD 66.

„Mîndra seceră secară,
Năframa-i arde cu pară
Ca şi inima amară
După badea cu şinoară".
JBD 81.

Mai subtilă este această figură de stil într-o construcţie ca *să mă legăn ca frunza*, pe care, din motive uşor de înţeles, o considerăm un subtip. Ea apare în versuri ca :

„Să mă legăn ca frunza,
Ca frunza măslinului
În casa străinului".
JBD 128.

Analiza primului vers este : (eu) *mă legăn* : *frunza se leagănă* (căzînd fiindcă nu mai are sprijin în creanga pe care se afla). Elementul de legătură este ceea ce am cuprins între paranteze. După cum se vede, însuşirea nu mai poate fi considerată ca fapt concret în text. Evident, *legăna*, ca verb curent în vorbire, se asociază la nevoie cu ideea cauzei care produce legănarea şi care poate fi, între altele, ameţeala sau absenţa familiei, ca în cazul de faţă, dar, spre deosebire de aproape toate exemplele anterioare, textul acesta sugerează cu mai multă insistenţă o explicaţie în afara lui, trimiţîndu-ne către comparaţia implicită.

3.2.3.4. În tipul *plîngea de se scutura cămaşa pe dînsul*, termenul al doilea produce intensificarea precedentului. Din această cauză i s-a spus şi superlativ „stilistic" (Gh. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Bucureşti, 1969, 63). Tentaţia de a o considera un superlativ o dau mai ales construcţiile în care elementul intensificat este chiar un adjectiv, de exemplu : *amărît de nu-şi vedea lumea înaintea ochilor*. Dar, cum nici în acest context, nici în altele ca el, nu putem substitui partea a doua cu un adverb care să indice singur superlativul propriu-zis (în treacăt fie spus, în analizele stilistice substituirea comportă mari riscuri), preferăm să numim termenul în cauză „termen de intensificare explicită" a comparaţiei. Spunem şi e x p l i c i t ă, pentru că şi în alte tipuri de comparaţie se întîlnesc intensificări, eventual cu valoare superlativă, de exemplu în : „Cîtu-i dealul de mereu, / Nu-i drăguţ frumos c-al meu" (JBD 21), sau în : „Şi cioltarul de argint / Face dîră pe pămînt / Cum n-am văzut de cînd sînt" (DFN 202).

Modalităţile de introducere a termenului care produce intensificarea comparaţiei sînt cele obişnuite, cum se vede şi din exemplele următoare, deşi ele nu au fost alese cu acest scop. Atenţia noastră s-a îndreptat asupra corelaţiei. În funcţie de ea, am împărţit construcţiile avute în vedere în două categorii. În cea dintîi, adjectivele sau adverbele care determină apariţia termenului de intensificare din partea a doua a comparaţiei sînt exprimate fie împreună cu unul dintre corelativele *aşa* (*de*), *atît de*, fie fără ele, ca în : „se face un cal frumos, de nu mai avea păreche pe lume" (TFB 81), sau ca în : „îi va da apoi un dor mare de pere încît nu va putea trece să nu mănînce

din ele" (TFB 13). Pentru prima categorie să se vadă: „lupul mergea așa de tare, că cu pușca să fi dat după el și nu-l ajungeai" (TFB 68), sau: „ajunse la o altă cetate așa de sclipicioasă, de abia te puteai uita la ea" (TFB 206).

Mai semnificative pentru limbajul poetic popular ni s-au părut însă acele exprimări în care locul adverbelor *așa* (*de*), *atît* (*de*) este deținut de alte formule, de exemplu de repetarea adjectivului: „se pomeni într-o pădure m a r e, m a r e, de părea că n-ar avea nici început, nici sfîrșit" (TFB 198), sau de altă substituire, ca în: „copilu se puse pe un plîns de n-a putut nici un vraci să-l împace" (TFB 53), în care corelativul este inclus stilistic în articolul nehotărît. În: „Nu știu coasă ori descoasă, / Știu bine că lacrimi varsă, / De face fîntînă-n casă" (JBD 77), corelativul a fost substituit de însăși organizarea versurilor.

În alte cazuri, o exclamație pregătește intensificarea, încît ea ține într-un fel locul corelativului, de exemplu: „Venea, n e n e, ursul, de duduia pădurea" (DFN 82), sau: „Atunci, c e s ă v e z i d u m n e a t a? O dată s-a auzit: p o c! de s-au cutremurat toți munții, dealurile, văile" (TFB 216). Cu același rol apare și repetarea unui verb care, prin sensul lui, nu mai are nevoie de corelativ: „și unde n-o prins Alexandru a plînge, de se scutura cămeșa de pe dînsul" (TFB 79).

În sfîrșit, există și situația inversă: lipsa conjuncției care introduce termenul de intensificare: „atîta vine el de înfuriat [...]: te zboară de aicea" (TFB 38). Ea nu reprezintă însă decît rezultatul unei exprimări eliptice, corelativul fiind echivalat cu intonația specială, pe care o putem ușor bănui. Conjuncția la care ne referim lipsește și în distihul: „Ș-așa vine [dorul] de fierbinte, / Să stai în loc, te aprinde", căci *să* nu îndeplinește decît rolul unei conjuncții condiționale.

3.2.3.5. *Contrastul relevant.* Procedeul pe care-l numim contrast relevant constă din mascarea temporară a însușirii comune termenilor unei comparații, a cărei apariție este întîrziată printr-o întrebare retorică sau printr-o negare.

În loc să spună, de exemplu, că, pe drumul Aradului, carăle Iancului merg sclipind ca soarele, poetul neagă pe *merge* în favoarea lui *sclipi*:

„Pe drumul Aradului
Merg carăle Iancului...
Ce *nu merg* ca carăle,
Ci sclipesc ca soarele".
T 1 15.

sau, în loc de case care strălucesc ca soarele:

„Casele lui Dobrișean
Nu-s case ca casele,
Ci zăresc ca soarele".
TPP 473.

Acest procedeu a fost considerat de folcloristul rus P. C. Bogatîrev specific poeziei populare slave şi denumit în consecinţă de el antiteză slavă[163]. Roman Jakobson i-a zis paralelism negativ, iar Monica Brătulescu în studiul său despre metafora în folclorul maramureşean, metaforă infirmată, o specie de metaforă rudimentară[164].

În ceea ce ne priveşte, am pornit de la faptul că scopul acestei figuri este de a pune în lumină, printr-o falsă contrazicere, asocierea dintre elementele luate în consideraţie, iar acestea au la bază o comparaţie evidentă, adesea şi exprimată ca atare, de exemplu în următorul dialog dintr-o piesă lirică ardelenească:

„Şi cîtu-i satu mereu,
Nu-i bădiţă *ca al meu*,
Ba mai e un brad în munte,
Cu crăci verzi, cu verde frunte,
Dar nici bradu cel fălos
Nu-i ca badiu de frumos,
Că bradu mi-e clenguros
Şi bradu mi-e pociumpos,
Nu-i ca badiu subţirel
Să mă pot iubi cu el!"
JBD 20.

Absenţa adverbului de comparaţie apropie procedeul în discuţie de o metaforă cu ambii termeni exprimaţi deci de aşa-numita *metaforă coalescentă*, de exemplu în:

„Pe sub lună, pe sub stele
Merge-un cîrd de rîndunele,
D'acelea nu-s rîndunele,
Ci-s gînduri de-a puicii mele".
DFA 17, cf. TPP 305.

Pe baza tiparului general, se pot construi lanţuri de contraste relevante, cum a arătat Monica Brătulescu, după care cităm următorul caz:

„S-o tăiat ogor, / Nu tai ogor, / Fără leg junghiurile lui N. / Samîn cînepa. / Nu samăn cînepa, / Ci leg junghiurile lui N. / Culeg cînepa, / Da' nu culeg cînepa, / Ci leg junghiurile lui N. / Meliţ cînepă, / Da' nu o meliţ, / Ci leg junghiurile lui N. / Trag cînepa. / Nu o trag. Ci leg junghiurile lui N. etc. ...

Autoarea observă pe drept cuvînt că, în descîntece, metafora infirmată „din procedeu de stil devine procedeu de compoziţie" sau, cum am spune noi, devine manieră. Transformarea ne dă posibilitatea

---

[163] În *Nekotorîe zadaci sravitelnogo izuceniia slavianskih narodov eposa*, Moscova, 1948, p. 14–15.

[164] RF, IX, 1964, 1–2, 97; v. şi *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică şi stilistică*, [Bucureşti], 1966, 81–93.

de a stabili variantele sub care se înfăţişează contrastul relevant, indiferent de sfera semantică din care se iau elementele lui constitutive. El prezintă din acest punct de vedere două mari subdiviziuni:

a) se neagă un fapt banal pentru ca, prin contrast, să se scoată în evidenţă o imagine metaforică;

b) dimpotrivă, imaginea metaforică, prezentată iniţial tot ca un fapt oarecare, este negată pentru ca, în final, să fie asociată cu elementul care a produs-o.

În prima categorie intră formule ca:

„Mai jos, la rădăcină,
Cînt-o turturea bătrînă
Da' nu-i turturea bătrînă,
Că-i a mea maică străină!"
JBD 125

sau

„Căci vezi, au nu vezi
Acele lunci albe?
Nu-s albe de fel[165]
Ci-s albe de flori"
TPP 76.

În a doua categorie, formule ca:

„Nu ştiu soarele răsare,
Ori mi-i bădiţa călare;
Şi se suie tot mai sus,
Bădiţa pe deal s-a dus".
DFA 24.

sau:

„La podul cu zalele,
Un' răsare soarele,
Nu ştiu-i soare răsărit,
Ori e neica-mpodobit?"
Ap. Monica Brătulescu, REF, XI, 2, 1972, 172.

„Numai peste satul meu
S-a ridicat un nor greu.
Nu ştiu norul e noros
Sau bădiţa-i mînios".
JCM 84.

Ambele subdiviziuni se întemeiază pe echivalarea elementelor angajate în contrast. Astfel, la a), „maica mea cea înstrăinată e ca o turturea bătrînă care cîntă într-un copac (în opoziţie cu surorile mele care-s

[165] Elipsă pentru: „de felul lor".

„păsărele")" şi „cutare tinerel e ca un nor pe cer"; la b) „bădiţa călare e ca soarele care răsare pe deal", iar „neica împodobit nu e cumva soarele care răsare la podul cu zalele?".

Ingenuitatea şi discreţia comparaţiei sînt de cele mai multe ori incontestabile. Poetul popular nu-şi îngăduie identificări directe între badea, mîndra etc. şi soarele, ori între bădiţa şi un păun rotat, ci se exprimă cu reţineri evidente, de exemplu cînd spune:

„Pe de-o lature de sat
Mere-un păun retezat,
Dar nu-i păun retezat,
Că-i bădiţa fermecat".
JBD 8.

De fapt, sîntem în faţa unei disimulări. Autorul se preface că un anumit lucru i se pare că seamănă cu ceva deosebit şi porneşte de la această impresie:

„În susul Piteştilor,
. . . .
Soare mîndru a răsărit
Ori florile au înflorit?"

după care ia seama că:

„Soarele n-a răsărit,
Florile n-au înflorit,
Ci oştile au tăbărît,
Mîndre cete-au poposit,
De plăieşi
Şi de panduri
. . . . "
TPP 477

Determinarea tehnicii contrastului relevant nu justifică, după părerea noastră, denumirea propusă de P. C. Bogatîrev, căci procedeul apare în condiţiile arătate aici ca ceva general spiritului popular, căruia îi sînt proprii jocurile de întrebări şi răspunsuri contrastante. Astfel, dialogul din *Brumărelul*:

„Spune-mi, dragă copiliţă,
. . . .
Ce eşti, fată ori nevastă,
Ori zînă din cer picată?
Zise dalba copiliţă
. . . .
Nu sînt nevastă, nici fată,
Nici zînă din cer picată,
Ci sînt floare garofiţă,
Răsărită-n grădiniţă".
TPP 452,

înregistrat de G. Dem. Teodorescu în Muntenia, apare în Bucovina ca bucată independentă, în forma:

„În cea verde grădiniță
Este-o mîndră copiliță.
Trece-un voinicel în grabă
Și tot șede și-o întreabă:
Di ești fată ori nevastă,
Ori zînă din cer picată?
— Nu-s nici fată, nici nevastă,
Nici zînă din cer picată,
Da' eu sînt o garofiță
Răsădită-n grădiniță".
RVB 201.

Valoarea artistică a construcțiilor de sub b) este evident mai mare decît a celor de sub a), fie și numai pentru că ele au o forță sugestivă mai puternică și „surprind" pe ascultător.

3.2.3.6. *Contrastul relevant prin antonimie.* Bazat pe aceeași dorință de disimulare, dar răsturnînd termenii comparației, fie pentru a obține un efect comic, fie pentru a deruta pe ascultător cînd, de exemplu, îi cere să rezolve o ghicitoare, artistul popular realizează contrastul recurgînd și la antonime. Trecerea de la negație la antonimie se observă ușor din cele două grupuri de versuri mai jos citate:

„Spune-mi, bade, spune-mi, zău,
Pare-ți după mine rău?
Zic zău, mîndro, că nu-mi pare,
Numai inima mă doare!"
JED 101,

„Mă dusei la rîul sec,
Găsii apă să mă-nec.
Ș-avusăi noroc p-un pai,
Că pe el mă răzimai".
O. Densusianu, ȚH, 197, cf. DA la *noroc*.

care ne amintesc textele construite absurd ca „s-au tot dus prin pădure la vrăjitoarea vulpe, pe care n-o aflară acasă, căci nu putea să se ducă niciunde, fiindcă de un ochi era oarbă, iar cu celălalt nu vedea nimic și de trei picioare era șchioapă, și cu unul nu putea face nimic, că era rupt de jumătate" (DFN 137).

Pe același model este construită și următoarea bucată lirică:

„Spune-i, dragă, maică-ta
Să-ndrăgească ulița
Tot cu in și cu pelin
Să nu ne mai întîlnim,

Numai sîmbăta o dată,
Duminica ziua toată;
Alte zile-arare ori,
Într-una de nouă ori!"
JBD 41.

În strigături, procedeul generează comicul sau umorul: „Și nădragi vineți, *frumoși*, / Abia-i port de *petecoși*" (Hodoș, PP 277, ap. DA la *nădrag*). „Cîte fete-s cu pieptare, / Toate-s strîmbe de spinare, / Numai mîndrulița mea / E *dreaptă* ca *secera*" (DFA 72).

Contrastul prin antonimie se întîlnește și în balade, de exemplu în descrierea țepei pregătită pentru Corbea și înfățișată ca o mireasă:

„Ascultă, babo, la mine,
. . . .
Mîine e duminică,
Chiar duminica cea mare,
Zi de sfîntă sărbătoare
Ș-ai să fii d-o soacră mare.
Lui Corbea pecetluit
Cu cinci litre de argint
Fată mare i-am găsit,
Frumoasă cum nu e-n lume.
Ș-o cheamă, babo, pe nume
Jupîneasa
Carpina
Adusă din Slatina,
Numai din topor cioplită
Și din bardă bărduită,
Pe la vîrf cam ascuțită,
Pe la mijloc e struijită,
La tulpină văruită,
Lui Corbea-l tău gătită".
TPP 520.

3.2.3.7. *Comparația egocentrică.* Prin aceasta înțelegem utilizarea ca al doilea termen al unei comparații a punctului de vedere al vorbitorului, care nu caută un element de referință din aceeași serie cu primul termen comparat, ci își formulează o părere personală, pe care o exprimă la persoana întîi, la a doua generică sau cu ajutorul unei exclamații admirative, ca în: „Șeaua bine că-i punea / Și cioltarul mohorît / Numa-n aur și argint / *Cum n-am văzut de cînd sînt*" (TPP 579), unde ultimul vers substituie termenul final al comparației bazate pe ideea „atît de frumos". La fel, versurile finale din: „Și încă mai poartă... / La brîu de argint, / *Cum n-am mai văzut* / *De cînd m-am născut*" (TPP 80). Același lucru în finalul catrenului: „Dacă păru ți-i negruț, / Ochișorii cam negrii... / Sprîncenili frumușeli / *Cum i-s dragi inimii mele*" (RVB 189) sau în: „Și are ochi ca stelele / *Să-mi ia mie mințile*" (RD 335); „Și s-a gătit și s-a împodobit [...] încît *la soare te puteai uita*, dar la dînsa, ba, așa de

frumoasă era" (RD 166); „Cu ochi negri die ochit, / Sprîncenie die niebunit, / *Die m-ai niebunit pă minie, / Mni-am pus capu după tinie*" (GFM 47). Tot comparaţii egocentrice sînt bineînţeles şi dezvoltările unora dintre tipurile de sub 3.2.3.4. sau de sub 3.2.3.5.

3.2.4. SFERA SEMANTICĂ A COMPARAŢIILOR POETICE POPULARE

3.2.4.0. Pentru marea majoritate a comparaţiilor, limbajul poetic popular are ca punct de plecare fiinţa umană, asemănată cu lucrurile din lumea înconjurătoare cunoscute de vorbitor. Nu lipsesc, fireşte, nici comparaţiile dintre alte obiecte fără referire directă la om, dar numărul lor este mai mic.

Se ştie sau se presupune nu fără temei că domeniile la care literatura populară face raportări pentru comparaţii se reduc la ceea ce constituie universul de imagini al unui agricultor sau al unui păstor. Nu s-a încercat însă niciodată o clasificare, deşi operaţia ar fi adus precizările de care are nevoie studiul mai aprofundat al creaţiei poetice populare, precum şi o serie de noutăţi. Acestea din urmă apar limpede de îndată ce, după o trecere în revistă a termenilor din comparaţii, încercăm să le găsim însuşirile semantice comune pe baza cărora au fost asociaţi.

Pentru a inventaria elementele cu care se compară, deci a punctelor de referinţă, am împărţit materialul, după frecvenţa şi varietatea faptelor, în următoarele grupe:

1. Regnul vegetal: flori, fructe, plante.
2. Regnul animal: păsări, animale.
3. Natura: cerul, pămîntul, soarele, stelele etc.
4. Produse alimentare.
5. Metalele şi pietrele preţioase.
6. Diverse obiecte (din industria casnică, din gospodărie etc.)
7. Abstracte.

3.2.4.1. *Regnul vegetal.* Termenul cel mai răspîndit este f l o a r e, adesea cu determinări generale, cu care se compară atît m î n d r a cît şi b a d e a: „c-am o mîndră ca o *floare*" (TPP 306); „Cînd îl văz seara pe lună, / Parcă-i *floare* din cunună" (JBD 28); „Nu grăbi la măritat / Ca *floarea* la scuturat" (DCB 88); „f a ţ a: mi-era faţa ca o *floare*" (TPP 271); „p ă r u l: Cu păr gălbănuţ — / *Floare* de spicuţ" (T_1 78); „g u r a: Mîndruluţ... / Fă-ţ din gura ta o *floare*..." (GFM 41); „v i a ţ a o m u l u i: Dar viaţa omului / E ca *floarea* cîmpului; Că de dor şi de urît, / Bătrîneşti ca *floarea*-n rît" (GS II 205); „r u d e l e a p r o p i a t e: Surorile mele, / Dalbe *floricele*" (TPP 48). Epitetul pus pe lîngă floare poate fi din afara regnului: „Blestemul de mumă, / Ca *floarea* de ciumă" (TPP 438) etc.

Dintre speciile de flori, apar în ordine: t r a n d a f i r u l, r u j a (în ariile dialectale de vest şi de sud-vest), g a r o a f a, r o s m a r i n u l, c a l o m f i r u l (şi sub formele *calonfir*, *calofir*, *călăpăr* etc.), c r i n u l,

v i o r e a u a, m a c u l, b u j o r u l, c i c o a r e a, m i c ş u n e a u a, s c î n t e i u ţ a, m u ş c a t a, b u s u i o c u l etc. „Badea meu, tînăr copil, / Roşu ca un *trandafir*" (JBD 27); „Mîndruliţă, floare-aleasă, / Cum îi *ruja* din fereastră" (RD 348); „Rămîi, bade, sănătos / Ca ş-un *trandafir* frumos, / Că eu rămîi sănătoasă / Ca o *viorea* frumoasă" (JBD 102); „Păcurari micuţ... Cu ochi *viorele* / Ce scapăr ca stele" (T 1 78); „Dragostea de-ntîiaş dată / Îi *garoafă* lîngă baltă" (RVB 13); „Să trăieşti, să-nveseleşti, / Ca *garoafa* să-nfloreşti!" (JBD 70); cf. „Mîndrior, sir de *sansiu* (= fir de sansiu = „garoafă")" (GFM 4); „Dar eu, bade, cum să-ţi zic? / *Rosmalin* roş înflorit..." (RVB 198); „Eu iubesc un flăcăiaş... / Ca un fir de *calomfir*" (TPP 306); „Una-n capul satului / Ca şi floarea *crinului*" (JBD 62); „Altul nu-mi trebuie mie, / Fără floarea *macului*... / Ion al diacului" (JBD 25); „Ai mînca şi nu ţi-i foame, / Numai te uşti pe picioare / Ca şi floarea de *cicoare*" (JBD 136); „Şi iubesc o porumbiţă / Cu gura de *garofiţă* / (şi căreia îi miros) buzele-a *micşunele*" (TPP 319); „Trandafir îi badea meu, / *Scînteiuţă* mi-oi fi eu" (JBD 90); „Bade, creangă de *muşcată*, / Nu-mi ţine calea legată" (DCB 94); „Ni-ai făcut chipu ca *socu*, / Inima ca *busuiocu*" (GS III 115).

Epitetul surprinde uneori, de exemplu în: „Zice-ţ-oi *viorică albă*" (RVB 198), dar caracterul convenţional al acestei comparaţii este clar, ca şi al celei din distihul: „*O peană de bănuţei*, / Frumoasă ca ochii ei" (JBD 30), unde nu bănuţeii „părăluţele" seamănă cu ochii, ci buchetul, peana, şi numai fiindcă e frumoasă. Buchetul de flori, „struţul" din unele graiuri ardeleneşti, este un termen cunoscut în comparaţii, cf. GFM 66, GS II 301. Impresie de clişeu fac şi versurile: „Ileana / Simzeana, / Doamna florilor / Ş-a garoafelor" (TPP 441), ca şi: „Mîndruluţ, floare domniească, / Pui-te domnii-n fereastră" (GFM 34).

Dar nu toate florile ale căror nume se întîlnesc în literatura populară intră în comparaţii, de exemplu b r î n d u ş a din versurile: „Mă tînguiesc florilor / De dorul surorilor / Şi mă plîng brînduşilor / De jalea mătuşilor" (TPP 84). Deşi bine cunoscute de vorbitori, unele ca g h i o c e l u l, g u r a l e u l u i, c i u b o ţ i c a c u c u l u i etc. nu au statut poetic, dacă putem spune astfel.

Spre deosebire de flori, termenul generic pentru fruct este rar utilizat ca element de comparaţie, fiind preferată specia. Astfel, faţă de: „Nici o *poamă* nu-i dulcie / Ca strugurașul din vie / Şi ca bărbatul dintîie" (JBD 110), p o a m ă (sau alt termen similar) nu se mai întîlneşte. Construite pe acelaşi tipar, versurile următoare au pe p a r ă cu înţeles apropiat: „Frunză verde de săcară / Nici o *pară* nu-i amară, / Ca iarba de pe hotară / Şi soţu de-a doua oară" (DCB 147).

Pentru ochii negri, se recurge frecvent la comparaţia cu m u r e l e: „ochişorii ei, *murea* cîmpului" (TFB 78, cf. JBD 23); „Ochii lui, *muriţă* neagră, / *Muriţă* de pe rug verde" (RVB 187, cf. 122); „Arză-te focul, pădure, / ... Că toate *murile* tale / Parcă-s ochii puicii mele" (TPP 362). Se adaugă de multe ori o perifrază cu o semnificaţie asupra căreia nu vom insista acum decît spre a sublinia că din ea decurge o concepţie şi o experienţă de viaţă: „Ochii mîndrii ... / ... Şi negri ca două *mure*, / Crescute vara-n pădure, / În umbriţă, la recoare / Nearse nici pic de soare" (RVB 198; cf. GFM 36).

Mai rar, murele se asociază şi cu alţi termeni, de exemplu: „Mustaţa ca *mura*" (RD 285), sau: (feciori) „cu obrazul ca laptele şi cu gura ca *mura* necoaptă" (RD 65).

Asemănarea *nevestii* cu fraga (RVB 117), a *gurii* cu zmeura (RD 285) sau cu un „şiruţ de *zmeurea*" (RVB 163), a *sărutării* cu zmeura (RVB 13) sau cu „*căpşunica* plin' de brumă" intră în aceeaşi serie cu termenul discutat anterior.

Dintre fructele copacilor sau arbuştilor, cel mai utilizat este călina, însoţită sau nu de determinativele rumenă sau roşie: „Chira Chiralină, / Floare din grădină, / Rumenă *călină*" (TPP 643), unde contradicţia dintre „floare de grădină" şi „rumenă călină" pledează pentru înţelegerea ultimei părţi a caracterizării eroinei ca scurtarea unei comparaţii explicite „rumenă ca o călină", ceea ce nu se mai întîmplă în versurile: „Ieşeam sara la primblare, / *Rumănă* ca călina" (RVB 233).

Din categoria fructelor cultivate apar mai ales merele: (despre două fete) „Şi la faţă-s albişoare, / Albişoare, roşioare, / Ca şi nişte *merişoare*" (JBD 19; cf. 61); „Am un bădiţ tinerel... / Face-mi-l-aş *măr gutui*, / Să mi-l pun la căpătîi" (JBD 36); „De-ar fi doru ca doru, / L-aş băga în sîn ca *măru*" (id. 61); strugurele: „Ochii tăi, *struguri* din vie" (TPP 302); „Dulce ţi-i guriţa, lele; / Mai dulce n-are cum fi, / Că-i ca *strugurul* din vii" (JBD 17, cf. 8); „Că i-o fo[st] dulce gura... / Ca *struguru* cel din zie, / Ca *struguru* cel rodit" (GFM 26); rar: pruna: „Că te uită-n faţa mea / ... Şi-i *vînătă* ca *pruna*" (T_1 10); cireşele: (doi ochi) „Aşa negri frumuşei / Ca *cireşele*-n oltoi" (JBD 26); „Dragostea de fată mare, / Ca *cireşele* amare" (RVB 14); vişina: „Albuţă ca lebăda, / Roşie ca *vişina*, / Să-ţi rup, bade, inima" (RVB 276). Bobul de mei: „Copii măruntei, / Ca *bobul de mei*" (TPP 277). Rar se întîlneşte piperul, fără îndoială ca fruct: „Şi eu ţie ţi-am plăcut / Ca *piperiu* grecilor" (UBD 12; cf. RVB 141). Tot aici intră şi spicul (grîului): „Cînd te uiţi în faţa lui / Parcă-i *spicu* grînului" (RVB 189); „Gura ta-i *spcicuţ* di sîngi" (RVB 184) şi fructul de mătrăgună: „Iar dragostea de bătrînă, / Ca boaba de *mătrăgună*" (RVB 14).

Termenul generic pentru arbore în comparaţii este pom, nu copac: „Numai o viaţă are omul / Şi-nfloreşte ca şi *pomul*" (RD 327); „M-a făcut din om neom / Şi m-a uscat ca p-un *pom*" (TPP 303); „Şi ca *pomii* să-nfloriţi..." (TPP 21), iar termenul colectiv, codrul: „Să trăiesc cu mîndrele / Ca *codrul* cu frunzele" (JDB 39); „Io mă-nchin cu cîntecul / Ca *codrul* cu freamătul" (TPP 450).

Primul loc între arbori îl deţine bradul: „Am un bărbat cît un brad" (T_1 58); „Mîndru şi frumos / Ca un *brad* stufos" (TPP 57); „Şi mai văzui un *brăduţ* / Ca şi badea de-năltuţ" (RVB 185); „Om de treabă şi chipos, / Ortoman, voinic de frunte / Nalt ca *bradul* de la munte" (TPP 550; cf. JBD 20, 27; cf. GFM 119), iar dintre pomii fructiferi, mărul şi părul: „Voinicul străin / Ca *mărul* din drum: / Cine pe drum trece / Merele-i culege" (TPP 282); „Bărbăţele, *măr rotat*, / Bun mai eşti de sărutat" (RD 400); „Să-nfloriţi ca *meri*, ca *peri*" (TPP 21); „Căci noi doi am fost loviţi / Ca şi doi *meri* înfloriţi" (T_1 38); urmează nucul: „Am un bade ca ş-un *nuc*" (JBD 59); apoi dintre copaci: fagul: „Poate creşte nalt ca *fagul*" (T_1 63); stejarul: „Fost-am

tare ca *stejarul*" (RD 300); p l o p u l: „Eu mititel ca un *plop*" (T $_1$ 75); s o c u l: „Dorule, ardă-te focul / Că m-ai gălbenit ca *socul*" (DFA 6); c e d r u l: „Mîndru-i tînăr și frumos: / Numa-n munte este-un *chidru* / Așa tinerel și mîndru" (GFM 37) și m l a d a sau m l ă d i ț a pentru copacul sau ramura crudă: „Pentru copiliţe / Fragede *mlădițe*" (TPP 67); „Și-am fost tînăr ca o *mladă*" (RVB 384); în sfîrșit, foarte rar, v a r g a: „Mîndra-naltă și subțire... / Că se leagănă ca *varga*" (RD 335). Invers, o persoană poate fi *ciung* („creangă") uscat (GFM 37).

Ultima serie este aceea a diverselor plante, începînd cu i a r b a, pe care o putem socoti termen generic: „Vai, mîncatu-s de străini /Ca *iarba* de boi bătrîni, / Și mîncatu-s de dușmani, / Ca *iarba* de doi bălani; / Mîncatu-s de răutate, / Ca *iarba* de vaci cu lapte; / Și mîncatu-s de nevoi / Ca *iarba* de cele oi!" (JBD 124; cf. RVB 299, RD 345) și continuînd cu o t a v a: „Și rămîne ofilit (obrazul) / Ca *otava* de pe rît / Cîndu-i bună de cosit!" (JBD 66, cf. 57, RVB 78) și b u r u i a n a: „Aoileu, daică Ioană... / Naltă ca o *buruiană*" (GS IV 328). După iarbă, f r u n z a apare cel mai des: „Sărăcan ca mine nu-i / Decît *frunza* codrului / Pe aripa vîntului" (RD 46); „Ea de foame și de sete / S-a făcut ca *frunza* verde" (T $_1$ 86; cf. 29); „Și tot jale ca a mea / Mai are numai *frunza* / Cînd vine din nou toamna" (RD 370); „Ca *frunza* s-ar legăna / Cînd dă bruma peste ea" (T $_1$ 28); „Iar cînd vreau s-o țuc în ochi, / Tremură ca *frunza*-n plopi" (DCB 71; cf. JBD 15, 59); și, ceva mai rar, din cauza determinativului: (să mă legăn) „Ca *frunza* măslinului / În casa străinului" (JBD 128).

T r e s t i a și t r e s t i o a r a servesc pentru indicarea înfățișării zvelte: „Of, leliță rumioară / Naltă ca o *trestioară*" (RVB 473); „Și-ntîlnii o fetișoară... / Cu mijloc de *trestioară*" (JBD 66); „M-a înfășat [mama] să nu mă doară, / Să fiu ca o *trestioară*" (RD 326); i n u l, pentru moliciunea mătăsoasă a părului: „Părul ei, mătasă moale, / Ca și *inul* cînd înfloare" (JBD 25; cf. RVB 200); p e l i n u l pentru amărăciune, mai ales sufletească: „Că-i străinul ca *pelinul*" (TPP 285); c î n e p a: „Că, badeo, de jalea ta, / M-am topit ca *cînepa*"(DCB 100); f a s o l e a (pe haraci) pentru insistență: „Dorul la voinic sărac, / Ca *fasolea* pe arac" (TPP 276); „Și de dînsele nu te-ai lăsat / Ca *fasula* de harag / Și boala de om sărac" (RVB 279); mai apar n e g h i n a cu care se compară străina, care „nu-ți știe dorul și mila" (TPP 285); dar și ochii negri (T 1 36); g r î u l: „Mîndră și frumoasă / Ca *grîul* pă masă" (GFM 137); „(Ion) să rămîie curat... / Ca *grîu* vînturat" (AAF I 198); m ă t ă c i n a: „Dragostea de-a doua oară, / Mătăgină din ogoară" (RVB 13); c i u p e r c i l e: „Toate fetele-s bătrîne... / Și s-au încrețit pe frunte / Ca *ciupercile* pe munte" (T 1 59); m ă r ă c i n e l e: „Că mila dă la bărbat... / (Și) ca umbra dă *mărăcini*" (GS III 351) și, rar, s m o c h i n a: „gura dulce ca *smochina*" (T $_1$ 36).

3.2.4.2. *Regnul animal.* Aici domină comparația cu păsările, iar dintre ele, în afara termenilor generici: c u c u l, l e b ă d a, p ă u n u l, p ă u n i ț a, p o r u m b e l u l și t u r t u r e a u a. Iată cîteva exemple din seria generică p a s ă r e, p ă s ă r e a, p u i, p u i ș o r, p u i c ă, p u i c u l i ț ă: „Săracile dorurile / Ciripchiesc ca *pasările*" (GFM 12);

„Cînd eram în vremea mea / Umblam ca o *păsărea*" (TPP 280); „Gîndul meu pe unde aleargă / Nu-i *pasăre* să-l întreacă" (RVB 69); „Mama aşa-mi vorbea... / Minte-aveam ca *pasărea*" (RD 293); „Că pe mine carnea-i dulce, / Carnea-i dulce ca pe *pui*" (T_1 11); „Şi iubeşte-mă, bădiţă, / Pe mine, o *puiculiţă*" (JBD 32, cf. 63). C u c u l: „Să ştiu cînta ca *cucul* / Nu m-aş mînca cu lucrul" (JBD 90); „O muiere săracă, săracă, doamne, mai săracă ca *cucul*" (TFB 196); „Supărat ca mine nu-i, / Numai puiul *cucului*" (RVB 390); „Ş-am rămas singură *cuc*" (TPP 281); „Nu-i nime străin ca mine, / Doar *cucul* cu pene sure" (DCB 116); l e b ă d a: „Şi-şi înălbeşte pînza / Albă ca şi *lebăda*" (TPP 304); „Cămaşa ca *lebăda*" (Id. 305; cf. 575); „Ieşeam sara la primblare... / Albuţă ca *lebăda*" (RVB 233; cf. 276); „Albă ca o *lebădioară*" (Id. 473); „albă ca o *lebediţă*" (JBD 116). *Lebăda* este totdeauna identificată cu noţiunea de „alb". Graţia mişcărilor ei nu se întîlneşte ca termen de comparaţie, ceea ce dovedeşte că prima echivalenţă a devenit o stereotipie, şi nu rezultă dintr-o observaţie repetată.

P o r u m b e l u l, p o r u m b a ş u l, p o r u m b i ţ a: „C-amîndoi ne potrivim / Şi la ochi şi la sprîncene / Ca doi *porumbaşi* la pene; / Şi la ochi şi la uitat / Ca doi *porumbi* la zburat" (JBD 35); „Saltiţă, Saltiţă / Albă *porumbiţă*" (RVB 235). P ă u n u l, p ă u n i ţ a, p ă u n a ş u l: „Că noi bine ne lovim... / Ca doi *păunaşi* la pene" (JBD 39); „Mere-oi colo peste drum / La pana cea de *păun*?" (JBD 23); „Şi-mi văzui mîndra-n portiţă / Gata ca o *păuniţă*" (JBD 25). T u r t u r e a u a: „Cînd eram în floarea mea, / Zburam ca o *turturea*" (TPP 280). R î n d u n e a u a, r î n d u n i c a, în afara comparaţiilor din contrastul relevant, sînt rar introduse în comparaţii, ca şi turtureaua, de altminteri, cf. totuşi: „Şi sărută de se strică / Ca un pui de *rîndunică*" (RVB 183). M i e r l a: „Străinu-s ca puiu de *mirlă*" (JBD 134); „Nu-i nime străin ca eu, / Numa *mnierla* din pădure" (GFM 39). P r i v i g h e t o a r e a: „De la cap pîn' la picioare / Parcă eşti *privighetoare*" (RVB 193); „Mîndră, sprîncenele tale / Pene-s de *privighetoare*" (RVB 206, cf. JBD 16). Ciocîrlia: „Glie, mamă glie, / Fă-mă *ciocîrlie*, / Să zbor în tărie" (RD 286). „C o r b u l apare în: „Cu trei steaguri die mătasă... / Unu negru ca *corbu*" (GFM 27), dar, mai ales în formula *negru ca pana corbului*: „Perişorul lui, / *Pana corbului*" (RD 279); „Şi mai sus de ochii lui, / Trasă-i *pana corbului*" (RVB 184); „Sprîncenele lui, / *Pana corbului*" (TPP 309, cf. 92). C i o a r a: „Am un bărbat cît o *cioară*" (T_1 74); „Eu îi dădui bună seara, / Ea toată [în] negri ca *cioara*" (DCB 96, cf. RVB 299). B u h a: „Iar cînd nu eşti rumenită, / Eşti ca *buha* de urîtă" (DCB 143).

Animalele mari nu se prea compară cu omul. E surprinzător, de exemplu, cît de rar întîlnim c ă p r i o a r a, c i u t a, deşi în numeroase oraţii de nuntă ea simbolizează fata de măritat. Un exemplu avem în: „Of! leliţă rumioară... / Iute ca o *căprioară*" (RVB 473). Ceva mai des apare c î i n e l e: „Ori taica m-a măritat... / Dup-un ficior ca ş-un *cîne*" (JBD 120, cf. RVB 85); „Nevasta a alergat / Ca un *căţeluş* turbat; Vai, noroace, de te-aş prinde, / Ca p-un *cîine* te-aş întinde" (TPP 278); l u p u l: „Cînd era [m] eu tînăr prunc / Aveam... / umblietî ca la *lup*" (GFM 44). Cu totul accidental, întîlnim v i t a: „Să umblu din mînă-n mînă / Ca *vita* care nu-i bună" (JBD 127); v i ţ e l u l: „[feciorii]

pentru ochi şi gură de fată se lasă duşi ca *viţeii* după laptele din ţîţa vacii'' (RD 65); i e d u l: „Am un bade cît un *ied*'' (T_1 75); i e p u r e l e: „Şi mai este-un tinerel... / Parcă ar fi un *iepurel*'' (RVB 274); ş a r p e l e: „Să mă culc pe sînul tău / Ca *şarpele* pe dudău'' (TPP 325, cf. 644); „Dar caii... / Fac în gură ca *şerchii*'' (GFM 87).

O singură dată am găsit a l b i n e l e comparate cu fetele: „Nu mai pot trece de voi... / Că-mi păziţi cărările / Ca pe flori *albinele*'' (TPP 320); o dată f l u t u r e l e: „Că nu pleacă p-o cărare... / Ci-mi aleargă pînă-n zori / Ca un *fluture* prin flori'' (TPP 451).

3.2.4.3. *Natura*. C e r u l c u s t e l e l e este tratat adesea drept un singur termen ca şi c î m p u l c u f l o r i c e l e: „Gîtul şi mărgelele / Ca *ceriul cu stelele*'' (JBD 19); „Brîu de aur, / Semănat cu pietricele... / *Ca cerul cu* mii de *stele*'' (TPP 685); „De atîta-s supărat / Cîtu-i *ceriu* de-nnorat / Cîndu-i gata de plouat'' (AAF I 165); s o a r e l e: „Mere-oi colo peste vale / La cea mîndră ca ş-un *soare*?'' (JBD 23); „Fată mare, / Cu cosiţa pe spinare / Strălucind / Ca sfîntul *soare*'' (TPP 61, cf. 70); „[Cutare] să rămînă curat... / Ca *soarele*-n senin'' (TPP 362); „Sora ca *soarele* / Mîndră-i ca razele'' (T_1 88); l u n a: „Faţa şi-arăta, / Faţa ca *luna*'' (TPP 420); „Să mă duc de-aici cu dor , / Ca şi *luna* printre nor; / Să mă duc de-aici cu jele, / Ca şi *luna* printre stele'' (JBD 103); „I-eţi găsi a lor cunună, / Strălucind ca sfînta *lună*'' (TPP 70); „Şi *luniţa*-i luminoasă, / Nu-i ca mîndra de frumoasă'' (GFM 117); „Şi-i sclipesc sprîncenele / Ca *luna* cu stelele'' (T_1 52); s t e a: „Am o mîndră ca o *stea*'' (GFM 38); „Şi să rămîi curat, ... / Ca *steaua* din cer'' (TPP 364); „C-au schimbat inelele / De lucesc ca *stelele*'' (TPP 70); „Numai la mîndruţa mea / Arde lampa ca o *stea*'' (T_1 64). P ă m î n t u l, t i n a: „Ce mi-i drag nu mi-i urît, / De-ar fi ca negru *pămînt*'' (JBD 9, cf. 97); „Fii, inimă, răbdurie / Ca şi *tina* sub călcîie / ... Fii, inimă, răbdătoare / Ca şi *tina* sub picioare'' (T_1 27); „Badea negru ca *tina* / Ăla-mi rupe inima'' (JBD 54); r o u a: „Oi trăi o zî o doauă / Şi m-oi trece ca o *roauă*'' (GS II 307); „Curat ... / Ca *roua* din pămînt'' (TPP 368); (la buze) mîndra este *ca roua pe cucuruză*, la gene, *ca roua pe sîndzene* (RVB 144); „Dar sprîncenele amîndouă / Parcă-s picături de *roauă*'' (RVB 198). N e a u a, z ă p a d a, n i n s o a r e a, o m ă t u l: „călare pe-un cal alb ca *zăpada*'' (DFN 42); „Iată d-un voinic călare, / Alb ca fulgul de *ninsoare*'' (TPP 453); „Ce mi-i urît nu mi-i drag / De-ar fi ca *neaua* de alb'' (T_1 62); „se făcu un porumb alb ca *zăpada*'' (TFB 12); (trupurile ielelor) sînt ca *omătul* dintîi (RD 65); v î n t u l: „Şi zbura tocmai ca *vîntul*'' (TPP 583); „De-ar fi dorul ca *vîntul*, / S-ar aprinde pămîntul'' (DFA 5); „Usca-te-ai, leli, ca *vîntu* / Şi nu te-ar primi pămîntu'' (GS III 325); f u l g e r u l: „Dorul meu... / E mai repede ca vîntul / ca *fulgerul* şi ca gîndul'' (JBD 59); n o r i i: „Ai săracii feciorii / Merg în gios [la război] ca şi *norii*'' (GFM 5); i z v o r u l şi f î n t î n a: „Şi guriţa ta-i *izvor*, / Nu de apă, ci de dor'' (T_2 689); „Mîndră, mîndruliţă, / Fă-ţi gura *fîntîniţă*'' (T_2 35); a p a c u r g ă t o a r e: „C-aşa-i lumea trecătoare... / Ca o *apă curgătoare*: / Unul naşte, ş-altul moare'' (TPP 287); „Că doru-i ca şi *apa*, / Ce nu-i dai, cu dînsul ia'' (RD 339); p î r î u l: „Bădişor, die doruţ

greu, / Mni să fac ochii *părău*, / Părăoaş die lăcrămniele" (GFM 45); g h e a ţ a : „Sloi de *gheaţă* — gura ta, / Ochii-ţi negri ca mura" (DCB 60); „Bulţ die caş ţi-i făţuca, / Sloi de *gheaţă*, inima" (GFM 113); „Mure coaptie ţî-s ochii... / Sloi de *gheaţă* ţî-i gura" (GFM 117) (cu o comparaţie mai puţin aşteptată, căci gura — sloi de gheaţă este, de obicei, depreciativ, nu ca în versurile anterioare), cf.: (dorul) „E tocmai ca *gheaţa*-n baltă" (JBD 59).

3.2.4.4. *Produse alimentare.* Pe primul loc sînt l a p t e l e şi s p u m a l a p t e l u i: „De rugină le spăla... / Ca *laptele* le făcea" (TPP 580); „Cînd mă uit în faţa lui, / Parcă-i *spuma laptelui*" (JBD 26, cf. TPP 441); „Şi se văd picioarele, / Albe ca şi *laptele*" (RD 339); apoi c a ş u l : „Şi faţa obrazului, / Ca şi hrinca *caşului*" (RVB 188); „Ce mi-i urît nu mi-i drag, / De-ar fi cît *caşul* de alb" (JBD 9); m i e r e a : „Lume, lume, lume bună, / ... De nu eşti dulce ca *mierea*" (RD 369); „Dragostea cea de vădană, / Ca şi *mierea* de albină" (RVB 14); „Iar guriţa-i cînd vorbeşte / Ca şi *mierea* te-ndulceşte" (TPP 306); f a g u r e l e (de miere): „Muşcar-ar neica din ele [buze] / Ca dintr-un *fagur* de miere" (TPP 319); „Guriţa ei, *fagur* dulce, / Cin-o gustă nu se mai duce" (JBD 23, cf. 16); z a h ă r u l : „La buze-i ca *zahărul*" (T_1 64); „Guriţa lui — *zahăr* creştari" (T_1 14); p î i n e a sau p i t a : „Bădiţa din satul meu / Ca *pîinea* care-o fac eu, / Dar bădiţa din alt sat, / Ca *pîinea* de cumpărat" (T_1 65); „Dragostele din alt sat, / Ca *pita* de cumpărat" (JBD 52, cf. 78) şi (excepţional) z a m a (de prepeliţă): „Dragostea de copiliţă, / Ca *zama* de prepeliţă" (RVB 15); v i n u l : „Roşu-i badea ca şi *vinu*" (DCB 128); „Şi eşti dulce... / Ca *vinul* bătrînilor" (BLS 171;) „Rămînea curat, luminat... / Ca *zinu* străcurat" (GFM 133).

3.2.4.5. *Metale şi pietre preţioase.* Prezentînd varietate mai mică decît regnul vegetal şi decît cel animal, dar frecvenţă mare datorată în special basmelor, unde, adesea, se vorbeşte despre lucruri „cu totul şi cu totul de aur", domeniul metalelor şi pietrelor preţioase se rezumă în comparaţiile populare la a u r, a r g i n t, m ă r g ă r i t a r şi ... c r i s t a l, pe care l-am introdus aici luîndu-ne după intenţiile vorbitorilor, şi nu după realităţile fizicii. Din acelaşi motiv am grupat tot în această categorie şi pe p a h a r, chiar dacă nu este urmat de determinativul „de cristal". Exprimată sau nu, ideea care însoţeşte referirea la unul dintre termenii citaţi este aceea de strălucire, de raritate sau de puritate. Cînd se spune de exemplu că un obiect *strălucea ca un bumb de aur* (TFB 11), nu mai este nevoie de comentarii. Cînd, în descîntece, se cere: „Să rămîie [cutare] Curat, / Luminat / Ca *aurul* strecurat" (TPP 368), sau: „[Cutare] au rămas curat / Luminat / Ca *argintul* strecurat" (id. 359), la strălucire se vede bine că se adaugă nota de puritate, ca şi în: „Da era într-un sat şi o fetişoară curată ca *argintul* strecurat" (RD 170). Din *aur* şi *argint* s-au format şi diminutivele *aurel* şi *arginţel*, utilizate ca adjective în: „Capu-i bate-n *aurel* / Ciocu-i bate-n *arginţel*" (TPP 39); poate şi în: „Şi-ncă-o să vă-ntreb / De penele voastre / Cele mărunţele / Mîndre-s *aurele*" (T_1 92).

De obicei, cu *paharul cristal* sau *paharul de cristal* se compară gura în contexte în care dinţii sau, prin automatism verbal, buzele sînt [de] mărgăritar: „Dinţii ţi-s mărgăritar; / Gura, *pahar de cliştar*" (JBD 14); „Gura i-e *păhar cristal*, / Buzele mărgăritari" (id. 200). Neaşteptată este imaginea din „Ochii lui — *mărgăritari*" (T_1 14), deşi asocierea a putut fi produsă de obişnuita asemănare a ochilor cu mărgelele. În alte cazuri, însăşi mîndra poate fi *pahar* (dar fără determinativul *cristal*) sau numai faţa ei: „O mîndră-/n deal / Ca ş-un *pahar*" (id. 62); „Faţa — albă ca *paharul*" (T_1 36). Compararea curăţeniei, de obicei a unei locuinţe, cu *paharul* este un loc comun în limbajul popular şi, uneori, în cel familial. Paharul de cristal reprezenta odinioară un obiect puţin cunoscut, dar integrat în seria obiectelor strălucitoare, ceea ce explică versurile: „Din unghiurile tale [de cerb] Mi-or face *pahar*, / *Pahar de cleştar*" (TPP 62).

3.2.4.6. *Diverse obiecte* (*din industria casnică, din gospodărie* etc.). O clasificare în cazul de faţă este dificilă. În măsura posibilului, am aşezat materialul după cum termenul care a servit la comparaţie este mai mult ori mai puţin familiar. Astfel, „Am un bade ca ş-un s t e a g" (JBD 36) sau „Am o mîndră ca ş-o c r u c e / Şi la lucru n-o pot duce" (T_1 73, cf. JBD 97) ca şi: „Unu şede la portiţă, / Frumuşel ca o c r u c i ţ ă" (RVB 356) ar putea fi puse împreună.

F ă c l i a, l u m i n a şi s c î n t e i a constituie altă serie: „Badea-nalt ca o *făclie*" (RVB 186); „Duce-m-oi la cea vecină, / Că-i mîndră ca o *lumină*" (JBD 23) şi „Frumuşel drăguţ mi-am prins, / Frumuşel ca o *scînteie*" (RVB 191).

De ea sînt apropiate f o c u l, c ă r b u n e l e, s c r u m u l: „Dragostea cu multă jele / Ca şi *focul* de surcele" (JBD 101); „Nu-i zare de *foc*, / Ci-i mare balaur / Cu solzii de aur / ... Ca *focul* lucind " (TPP 445); „(cai care) Iuţi îmi sînt ca *focul*" (TPP 47); „un nor negru ca *cărbunele*" (DFN 41); „Vai , mi-i neagră inima, / Neagră mi-i ca de *cărbune*" (T_1 28); „Neagră-i inima ca *scrumul*" (T_1 44). În ultimul exemplu, punctul de plecare îl constituie cărbunele, substituit pentru variaţie cu *scrum*, căci dacă se pierde astfel imaginea culorii, se intensifică efectul arderii; cf. însă: „Dragostea-i die fată mare / Ca *scrumu* die pă căldare" (GFM 13).

C e r n e a l a: „Dragă-i lumea cui-i dragă, / Dar mie mi-i *cerneală neagră*" (RVB 174); „De cînd puica m-o lăsat / ... Viaţa-mi pare amară, / Ograda, neagră *cerneală*" (RVB 297); „o fată toată înnegrită, aşa ca o... cînd ar fi fost cernită cu *cerneală*" (TFB 31).

S c r i s u l, obiectele care servesc la scris, s l o v e l e etc.: „C-aşa merge din călchie / Ca *creionul* pe hîrtie / Ş-aşa merge din picioare / Ca *creionul* pe scrisoare" (T_1 36); „Că cum îi *slova* de neagră, / Aşa mi-i inima-ntreagă, / Şi precum îi *slova* scrisă, / Aşa mi-i inima-nchisă !" (JBD 85); „Pentru tine rumioară, / Albă ca o *hîrtioară*" (RVB 196) (cu o contradicţie numai de exprimare, căci, de fapt, faţa albă şi rumenă în acelaşi timp înseamnă pentru poetul popular, şi nu numai pentru el, un ideal de frumuseţe). Mai stîngace sînt versurile: „*Cartie* albă ca masa, /

Slovă neagră ca palma" (RVB 179), unde *albă ca masa* înseamnă *albă ca fața de masă*, ceea ce se poate înțelege prin reintroducerea unui detaliu, dar slova *neagră ca palma* nu se explică decît prin contrast cu fața de masă. De altminteri, „slova ca palma" redă și ideea de mărime a literelor, specificată în: „Ca și masa mare *carte* / Și ca palma *slove* late, / S-o poți citi de departe" (RVB 178). Fața femeii foarte frumoase este comparată cu o pictură; ea este „scrisă", adică „desenată": „Mîndra mea, mîndră Marie, / *Scrisă*-i fața ta-n hîrtie; / Mîndra mea, mîndră Ioană, / *Scrisă*-i fața ta-n icoană" (JBD 14).

Obiecte foarte obișnuite: „Creșteț, flori, ca g a r d u r i l e" (GFM 17); „Că-i mila de la străini / Ca *gardul* de mărăcini" (TPP 270); „iute", „repede" se asociază cu s ă g e a t a, ca în colinde (cf. și TFB 73); fața fetei amărîte e neagră ca c ă l d a r e a (T_1 46), dar și galbenă ca c e a r a (id., ib); badea poate fi alb ca și v a r u l (DCB 128); „baba are dinții ca g r e b l e l e" (RD 41); „Mîndra care-i rîzătoare... / Ca s ă u-n hîrb se topește" (RD 328); „Cine nu știe ce-i doru, / Să albească ca f u i o r u / Și să-l toarcă mîndrele" (RD 364); pruncul este „învăscut" „în alb scutec ca un o u" (TPP 307); ochiul calului este (verde) ca p o s t a v u l (TPP 579); „urîtul" „Nu-i o h a i n ă s-o cîrpești / Ci-i o viață s-o trăiești" (JCM 55); p u f u l din perini e comparat cu sînii (RVB 196); v i a ț a cu ața: „C-așa-i dată această *viață* ... / Să se rupă ca o ață" (RD 317). Numeroase sînt și comparațiile cu m ă t a s e a: „Mare-i ca casa / Verdie ca *mătasa*" (GFM 145). Mătasea verde este asociată chiar cu părul. (Vezi 3.2.4.9.4.). Dragostea e grea ca p i a t r a, dar și ușoară ca p a n a (ARV 7); „Fața toată li-i zbîrcită / Ca c u r s u r a de la pită" (DCB 119). Într-un portret cu exagerări reușite apar r o t i l a plugului, b e l d i a, b u t i a, r e s t e i e, p u t i n e i e: „Cu cealmaua / Capului / Cît *rotila* / Plugului, / Cu gura cît *beldia* / Cu trupul cît *butia*, / Dește ca *resteiele*, / Mîini ca *putineiele*" (TPP 577); b a n u l și a c u l: „De n-aș vedea primăvara, / Să văd frunza ca *banu* / Și ierbuța ca *acu*" (AAF I 167).

În principiu, orice obiect poate intra în această serie, cf. de exemplu, cu o gură cît o ș u r ă sau (nădejdea de la mine) „E ca s î r m a de subțire " (TPP); c r u c e d e m ă r g e l e: „Badiul meu, tînăr copil, ... / Parcă-i *cruce de mărgele*" (JBD 28); „Să fii dragă pruncilor ... / Ca t ă m î i a popilor" (BLS 167); „Fetele din Bîrsana / Li-i capu ca d o n i ț a / Și gușa ca și c a n a" (GFM 61) etc. etc.

3.2.4.7. *Abstracte*. Referirea la un termen abstract este o raritate. Ea se face de obicei la g î n d în formule consacrate ca *a merge*, *a fugi*, *a zbura*, *a porni* etc. *ca gîndul*, completate sau nu prin adaosul *ca vîntul*. În rest, nu găsim decît asocierea unui fenomen concret, de exemplu arderea, cu sufletul: „Ardă mugurașul tău, [pădure] / Cum arde sufletul meu" (RVB 8) și, mai ales, raportări ale dragostei la urît, ale dorului la urît etc., cf. „Cît îi lumea și pămîntu, / Nu e boală ca urîtu" (DCB 119); „Cît de mare-i pămîntul, / Ce-i mai rău ca urîtu? / Ba, zău, mai rea dragostea" (JBD 5) etc. Pentru alte cazuri, vezi 3.2.6.

Trecerea prin comparaţie de la abstract la concret este mult mai frecventă , de exemplu : „Eu mă bat cu gîndurile / Ca apa cu valurile" (RVB 15) ; „Să o bată gîndurile / Ca pă mine vînturile" (GFM 16) sau : „De-ar fi moartea ca mîndra, / Io singur aş me la ea" (T_1 26) etc.

3.2.4.8. *Cumulul de comparaţii.* Două sau mai multe comparaţii raportate la un singur punct de plecare constituie un cumul, al cărui scop este asigurarea unei conotaţii prin insistenţă. În lirică, două comparaţii cumulate implică adesea şi repetiţii, ca în :

„Să mă lieagăn *ca frundza,*
Ca frundza cireşului
În postu Sîm-Pchietrului,
Ca frundza alunului
În postu Crăciunului".

GFM 43,

sau ca în :

„Strigă duşmanii la mine
Ca păcurariul la cîne ;
Strigă duşamnii la noi
Ca păcurariul la oi".

JBD 123.

„Un arap buzat,
Negru şi ciudat,
Cu solzi după cap,
Parcă sînt de crap,
Cu solzi mari pe burtă,
Parcă sînt de ştiucă".

TPP 643.

Din ultimul exemplu rezultă că elementul care asigură comparaţia poate fi exprimat în afara ei ; *solzii* se repetă numai spre a asigura specificările din enunţurile care încep cu *parcă.*

În comparaţia următoare :

„Eu, mîndro, de gura ta,
Nu mă mai pot sătura,
Ca de vin dulce toamna
Şi *de somn* primăvara".

DCB 128, cf. T_1 36,

nu mai avem repetiţie, poate şi pentru că ultimele două referiri sînt asociate în mod obişnuit prin *şi* (fără repetarea lui *ca* : şi *ca* de somn primăvara).

În construcţia comparativă de trei sau mai mulţi termeni, repetiţia poate de asemenea să apară;

„Ńi-ai făcut *chipu ca socu,*
Inima ca busuiocu
. . . .
Ni-ai făcut *chipu ca ceara,*
Inima ca cerneala".
GS III 115.

Iată şi un cumul de cinci comparaţii:

„Să fii dragă pruncilor
Ca otava juncilor,
Ca chiperiul grecilor,
Ca sarea berbecilor,
Vin roşu boierilor,
Măr roşu copiilor,
Ca tămîia popilor".
Viciu ap. BLS 167.

De remarcat aici că cele cinci comparaţii sînt dezvoltate dintr-un singur epitet, *dragă,* şi că între începutul seriei şi ceea ce urmează nu este continuitate logică perfectă. Confuzia se produce chiar de la al doilea vers din cauza paralelismului forţat, poate şi nedorit, *prunci-junci.*

Acumularea de comparaţii nu se face însă totdeauna pe baza unui singur termen, ca în exemplele de mai sus. De regulă, pentru realizarea unui portret, diverse aspecte ale înfăţişării unei persoane se redau fiecare în parte prin altă comparaţie, ca în:

„Badea-i lesne de a-l cunoaşte,
Că-i înalt şi subţirel,
Parcă-i tras printr-un inel.
. . . .
Rumeiorii obrăjori
Sînt tocmai ca doi bujori".
JBD 89.

Comparaţiile se combină în asemenea cazuri cu notaţii simple, de exemplu în:

„Neculaie, pui păun, [comparaţie]
Din ţara cu vinul bun,
Chica ta-i toată inele, [comparaţie]
Gura ta-i fagur de miere; [comparaţie]
Chica ta-i numai d-un păr,
Buzele de călăpăr; [comparaţie]
Chica ta-i numai d-un fir,
Buzele de trandafir". [comparaţie]
JBD 14.

În portretul de mai jos, din cele şase comparaţii, numai ultima este explicită:

„Că m-a sărutat
Un voinicel nalt,
Nalt şi sprîncenat:
Feţişoara lui,
Spuma laptelui;
Sprîncenele lui,
Pana corbului;
Ochişorii lui,
Mura cîmpului,
Coaptă pe pămînt,
Neatinsă de vînt
Coaptă la răcoare,
Neatinsă de soare;
Mustăcioara lui,
Spicul grîului;
Chiculiţa lui,
Spicul orzului;
Nalt şi subţirel,
Tras ca prin inel".
TPP 309.

Bine cunoscut din *Mioriţa*, portretul acesta prezintă variaţiuni, astfel imaginea din versul final poate fi plasată la început:

„N-ai văzut
Pă un ciobănaş al nieu,
Nalt şi supţirel,
Tras printr-un inel;
Ochişorii lui,
Murili cîmpului,
Feţişoara lui" etc. etc.
GS III 298.

3.2.4.9. *Însuşirea comună a elementelor din comparaţiile poetice populare.* Stabilind tipurile de comparaţie din literatura populară, am arătat că, pentru a afirma că două lucruri seamănă între ele, este necesar să existe măcar o trăsătură comună identică, jucînd, după părerea noastră, rolul de predicat al fiecăruia dintre termenii comparaţiei. Importanţa acestei trăsături de identificare a rezultat indirect din cercetarea sferei semantice din care se ia elementul cu care se compară ceva. De cîteva ori l-am şi indicat, dar în treacăt. În continuare, ne propunem să determinăm însuşirile din principalele comparaţii.

Toate comparaţiile care se întemeiază pe datele din regnul vegetal au ca idee comună fie g i n g ă ş i a unei flori, fie c u l o a r e a ei, fie î n ă l ţ i m e a şi v i g o a r e a unor copaci sau pomi, fie, dimpotrivă, cînd este vorba despre frunze, caracterul lor e f e m e r sau pasiv, ori,

mai rar, cînd artistul popular se referă la un arbore sau la un arbust, m i r o s u l lui plăcut, ca în: „Mîndro, de dragostea noastră, / Răsărit-a pom în coastă... / Lumea-ntreagă mirosind... / Mirosind a noua ţară / A rujă ş-a scorţişoară" (JBD 46).

Pasărea ca termen de comparaţie din regnul animal ilustrează v o i o ş i a, lipsa de griji cotidiene, dar şi izolarea, singurătatea sau înstrăinarea, însă şi aici foarte des elementul de legătură îl constituie c u l o a r e a (ca la lebădă sau la corb). Celelalte fiinţe, dacă nu sînt puse să dea naştere la ironie, servesc la indicarea unor caracteristici considerate specifice. Astfel, şarpele, în ciuda sentimentului de repulsie pe care-l produce, apare de cîteva ori ca expresie a atracţiei senzuale, asociată desigur cu asemănarea adesea obsesivă a carnaţiei femeii cu laptele, către care, în toate credinţele populare, şarpele este atras ca de un magnet.

În alte două domenii — natura, metalele şi pietrele preţioase — ceea ce uneşte termenii comparaţiei este s t r ă l u c i r e a, adică o senzaţie vizuală. Legînd această constatare cu domeniul alimentar, unde regăsim culoarea în atributele laptelui, ale caşului, ale spumei laptelui, se conturează o aşezare nouă a sferelor semantice din care se aleg însuşirile comune ale termenilor unei comparaţii.

Ţinînd seama de insistenţa cu care apare, culoarea este dominantă principală. Dintre culori, în primul rînd apare a l b u l, combinat sau nu cu s t r ă l u c i r e a, l u m i n o z i t a t e a sau l i m p e z i m e a. Urmează n e g r u l, r o ş u l, apoi v e r d e l e şi g a l b e n u l.

3.2.4.9.1. *Alb.* Pentru a simplifica expunerea, nu mai repetăm în întregime textele în care a l b apare explicit sau ca termen de legătură, să zicem: „Ieşeam seara pe uliţă, / *Albă* ca o lebediţă" (JBD 116) sau „Ce mi-i urît nu mi-i drag, / De-ar fi cît caşul de *alb*" (JBD 9).

Obiectele sau fiinţele însoţite de obicei de determinativul *alb*, chiar dacă nu toate constituie un termen al unei comparaţii, sînt, în ordine (cu respectarea poziţiei adjectivului în vers):

florile *dalbe* (refrenul din colinde); *dalbe* flori (TPP 29);
flori *înălbite* (TPP 89);
viorică *albă* (RVB 198);
măghiran de cel *albuţ* (RVB 125);
dalba tulpină (TPP 80);
dalbă copiliţă (RD 285); *dalbii* coconaşi (TPP 46; 67; 94);
dalbă soţie TPP (39; 412; 414; 463);
dalbă preoteasă (TPP 44);
dalbă jupîneasă (TPP 94);
dalbă crăiasă (TPP 76);
dalbă zînişoară (TPP 89);
dalbuţ păcurari (BLS 35);
bădiţa *alb*: „Badea-i *alb* şi calu-i sur ... / Calu-i sur, bădiţa *alb*" (T_1 119);
badea... *albineţ*: „Mă miram ce-mi place mie ... / Badea-nalt şi *albineţ*" (JBD 29);
pielicica *albă*: „La stăpîn cu ochi şi salbă / Şi cu pielicica *albă*" (RD 375);

albă la pieliță (TPP 35, 476);
dalbii-ți obrăjori (JBD 67);
față *albă* (TPP 82, 439; 450);
alb la față (RVB 276);
față cu *albeață* (TPP 420);
ochii cu ... *albuș* (JBD 23);
alb colac (TPP 39);
făclii *albe*-aprinse (TPP 24);
albișoare miorele (JBD 50);
dalbe păsărele (TPP 412);
albă porumbiță (RVB 235);
dalbă lebejoară (TPP 89);
dalbe (de) oi (T_1 91);
ogari *dalbi* (BLS 110);
zăbune *dalbe*, *dalbe* de bumbac (TPP 79);
scrobeală *albișoară* (TPP 308);
dalba lună plină (JBD 50);
nori *dalbi* (TPP 40);
lunci *albe* (TPP 76);
cruci *dalbe* (de ferestre) (TPP 40);
dalbe strămurări (TPP 454);
dalbe *scări* (de harnașament) (TPP 45, 56);
dalbă sabghie (GFM 90);
dalbe-mpărății (TPP 81);
dalbe icoane (TPP 34);
dalba mînăstire (TPP 34, cf. 43);
dalbă viața (ta) (TPP 446);
bubă *albă* (GFM 125).

În teorie, oricare se poate compara cu un obiect care are însușirea permanentă de alb; în practică însă acest lucru nu se întîmplă frecvent decît cu:

badea (ciobănașul)		laptele
mîndra		spuma laptelui
fața		cașul
obrajii		lebăda
calul	(ca)	neaua (zăpada, omătul)
călărețul		hîrtioara
norul		varul
cămașa		paharul

Cauza rezidă în necesitatea de a preciza imaginea, căci cînd avem de a face cu o culoare caracteristică omului ca *băl*, *bălan*, *bălăior*, comparația nu mai apare, cf.: „Dragu mi-i fecioru *băl*, / Cu puțină apă-l spăl" (DCB 127); „Cînd văzu fața-i *bălăioară*, / Dorul ei mai mă omoară" (JBD 21); „Mînă-mă la vînătoare / După fete *bălăioare* (TPP 290, cf. 72).

Strălucirea o avem redată explicit în contexte ca : lunița-i *luminoasă* (dar nu ca mîndra de frumoasă) (GFM 117) ; *luminat* (ca aurul strecurat, ca argintul strecurat etc.) (TPP 358, 359, 362, 364) etc. ;

„în rai ... (descuiat și) *luminat*" (TPP 31) ;

„(inelele) *lucesc* ca stelele" (TPP 70) ;

„(ochișorii) îi *lucește*" (sic !) (TPP 306) ;

„*strălucea* (lîna) de-ți lua vederile" (DCB 157) ;

„(un pod de argint care) *strălucea* de-ți lua vederile" (TFB 7) ;

„*strălucind* (ca soarele, ca sfînta lună)" (TPP 70, cf. 61) ;

„(palatul) *sclipea* ... de nu te puteai uita la el" (DCB 227) ;

„(o cetate) așa de *sclipicioasă*, de abia de puteai uita la ea" (TFB 206) ;

„(palat de aur care) *sclipea* de-ți lua vederile din ochi" (TFB 113 ; cf. 117) ;

„Și-i *sclipesc* sprîncenele / Ca luna cu stelele" (T_1 52) ;

„(cosițe gălbioare) / De *lucesc* la raz' de soare" (TPP 90) ;

„(carăle Iancului) *sclipesc* ca soarele" (T_1 15) ;

„(mare balaur) Cu solzii de aur, / La soare *sclipind*, / Ca focul *lucind*" (TPP 445) ;

„(armele) își pierd „*lustrul* frumos" (TPP 295) ;

„Și-n capul cîrligelor ... / Cîte-o piatră prețioasă / De pătrunde *zarea*-n casă" (TPP 475).

Cu atît mai semnificative ne par în aceste condiții versuri ca : „De oftat ce-am oftat tare, / Nici soarele nu răsare, / Nici luna lumină n-are, / Nici pe cîmp nu crește-o floare (TPP 27) și, mai cu seamă : Dragu mi-i cîmpu cu ceață / Și mîndra cu iie creață" (JBD 23) ; „Dragu mi-i cîmpu cu ceață / Și badiu cu chica creață (JBD 24), care nu fac decît să marcheze și mai puternic, prin excepție, dominanta „strălucire".

Dar strălucirea și, mai ales, căldura soarelui nu sînt totdeauna apreciate. De aceea, *murele* ca să fie frumoase și să se compare cu ochii, trebuie să fie neatinse de soare, coapte la răcoare, cf. JBD 26, RVB 198, GFM 36 etc., căci și : „Fața mîndrii din potică / Ia di soare să cam strică" (RVB 207).

Pe baza „strălucirii", se asociază termeni ca :

mîndra		soarele
badea		luna
fața		steaua
ochii	(ca)	roua
sprîncenele		scînteia
gura		făclia
(diverse obiecte)		lumina
		paharul (de cristal)
		aurul
		argintul
		focul

3.2.4.9.2. *Negrul* prezintă două conotații foarte diferite : cînd este asociat cu ideea de strălucire (ca *pana corbului*, ca *murele*) se atribuie

părului, sprîncenelor, mustăţilor etc., cînd este asociat cu lucruri fără strălucire (*pămînt, tină, cărbune, scrum* etc.) se atribuie inimii, persoanei în genere şi evocă întristarea, supărarea ori durerea. Rare sînt din această cauză versuri ca: „Badea *negru* ca tina, / Ăla-mi rupe inima'' (JBD 54). În asemenea contexte, este preferat unul dintre adjectivele *oacheş, bărnaci, negrişor* sau *smead*, specifice culorii tenului, cf. *băl, bălăior* cf.: „Oi iubi pe cel *bărnaci*, / Că i-s buzele mai dragi'' (DCB 63); „Bată-l , doamne, cui nu-i place, / Gura de fată *bărnace*...'' (JBD 224); „Doru naibei tare strică / Pe mîndruţa *ocheşică* (JBD 58); D-o fetiţă că-mi zărea... / O fetiţă *smedioară* (TPP 55); „Ia ghiciţi de cin' mi-i dor? / De-un flăcău cam *negrişor* (JBD 22). Aşa se explică şi „scuza'' fetei din: „Die-ai si *niegru* ca molu, [„nămolul''], / Drag mni eşti ca sufletu; Die-ai si *niegru* ca tina / Drag mni eşti ca inima (GFM 33). Trecem peste formula „*ochi negri* d-arunca'', sau „pe *ochi negri* se spală'' etc. ca şi peste „*cosiţa neagră*'', pentru a atrage atenţia asupra unor portrete ca: „Dragă / Văduviţă, / *Albă* / La peliţă, / *Neagră* / La cosiţă'' (TPP 92); „Lele *albă*, la ochi *neagră*'' (RVB 286); „O *dalbă* călugăriţă, / *Albă*, *albă* la pieliţă, / *Neagră*, *neagră* la cosiţă'' (TPP 476) sau ca: „Păr *galben* derăpănînd [„smulgînd''], / Din ochi negri lăcrămînd, / Faţă *albă* zgîriind / Şi moartea cu foc chemînd'' (TPP 580).

Cînd exprimă o durere sufletească, *negrul* intră ca epitet sau determinativ pe lîngă c e r n e a l ă: „Prutule, apă vioară, / Face-te-ai *neagră cerneală*'' (RVB 173); pe lîngă i n i m ă: „*Neagră-i* inima'' (ca scrumul) (T_1 44, cf. 28, 29), sau chiar pe lîngă obiecte de folosinţă curentă: „Toţi Bucureştii mă-ntreabă / De ce port cămaşa *neagră*'' (TPP 308); „*Negre-s* hainele pe mine, / Nu-s *negre* de nespălate, / *Ci-s negre* de lăcrămate; / Nu-s *negre* de nelăute, / Ci-s *negre* de lacrimi multe'' (DCB 112). Aceeaşi interpretare o dăm şi prezenţei lui pe lîngă substantivele din: „Ci eu m-am gîndit / Peste *negrii* munţi (TPP 46); „Că de cine am dorit ... / S-a făcut *negru* pămînt (TPP 286); „Unde şade urîtul / Se-*nnegreşte* pămîntul (DFA 33) etc. *Neagră* este şi străinătatea: „Să mă scoateţi de la moarte, / Din *neagra* străinătate (TPP 280) şi, prin atracţie, străinii: „Pe mine că m-ăi lăsa / Lemnelor / Şi pietrelor / Şi *negri* străinilor (TPP 295), ca să nu mai vorbim de moarte: „Şi pe Toma-l ajungea / Moarte *neagră*, moarte grea'' (TPP 584), de pustie, „schimnicie'' etc., (cf. TPP 34, 35, 36).

Cel mai des sînt legaţi prin *negru*:

părul		corbul (pana lui)
ochii		murele
sprîncenele	(ca)	neghina
inima		cărbunele
norul		pămîntul
		(nă)molul
		tina
		scrumul
		cerneala

3.2.4.9.3. *Roşul*, cu nuanţele *rumen*, *naramziu*, *vişiniu*, *purpurat* şi *mohorît*, este aproape tot atît de des utilizat ca şi negrul. Astfel, el apare ca epitet pe lîngă *badea* („*roşu*-i... ca şi vinul") (DCB 128); pe lîngă *mîndra*: „Mai albuţă m-aş purta ... / *Roşie* ca vişina" (RVB 276); „Puişor / Cam *roşior*, / Puişor / Ca un bujor" (JBD 15); pe lîngă *gură* (cea „ghişînie") (RVB 165); „guriţa *rumeioară* (JBD 41); „buze *năramzii* (TPP 306); pe lîngă *trandafir* (JBD 27); *busuioc* (*roşu* răsare) (JBD 15); *măr* (JBD 17); *călina* (*rumenă*) (TPP 643); *faţă* (*rumeioară*) (TPP 77); *rumeni* la faţă (TPP 54); *rumenul* grîu (TPP 27, cf. 28); vinul *rumenit* (cf. TPP 500); cîmp *mohorît* TPP 50; flori *mohorîte* (TPP 75); lună *mohorîtă* (JCM 83); ciute *mohorîte* (BLS 111); (cort mare) cu *creştetul naramzat* (TPP 477); *papuci roşiori* (pe la toc cu flori) (TPP 78); *Şi o porumbă minunată*, / *Cu o guşă purpurată* (TPP 21) etc.

Comparaţiile apar frecvent între:

badea,		bujorul,
mîndra,	roşii,	trandafirul,
faţa,	rumene,	macul,
obrajii,	naramzii	zmeura,
gura,	(ca)	fraga,
buzele		mura (necoaptă),
		călina,
		mărul,
		vişina,
		sîngele

3.2.4.9.4. Celelalte culori prezintă o gamă de întrebuinţări mult mai redusă. Astfel v e r d e l e, în afară de asocierea obişnuită cu iarba, frunza, codrul etc., se evidenţiază cînd conţine conotaţia „proaspăt" ca în: „De cînd puiu mi s-o dus, / Floare *verde* n-am mai pus; / Şi de-am pus, am pus uscată" (RVB 344); „Trandafir *verde* frumos, / Bădişor la grai duios" (JBD 20). El este adesea raportat la m ă t a s e: „Un legănel *verde*, / Verde de mătase (TPP 80); „Plimbă-mi-se, mi se plimbă ... / C-o furcă dalbă la brîu, / Caier *verde* de mătase" (TPP 31). Apropierea se datorează mătasei porumbului. *Verde* exprimă deci de data aceasta ideea de moliciune (în opoziţie cu mătasea de porumb uscată), de exemplu în: „Ş-am un bade de vidran ... / Părul lui — *mătasă verde* (T_1 14), căci altă interpretare ar fi absurdă. De fapt, aici, culoarea este complet neutralizată, cf.: „Năvod *verde* de mătase / Împletit cu viţe-n şase" (TPP 95), versuri care arată că *mătase* evocă automat pe *verde*.

Tot atît de puţin semnificativ pentru comparaţie este şi g a l b e n u l, căci, dacă lăsăm la o parte părul *galben*, cosiţa *gălbioară*, clişeele *galben puişor*, *galbenă păsărea*, destul de frecventa caracterizare a paltinului ca *galben*, *gălbior* ca şi comparaţia cu c e a r a, cu s o c u l, rămîn numai cîteva imagini mai deosebite, ca: „Numai eu că mi-am ales / Firuţ *galben* de secară / Şi urîtul dintr-o ţară" (JBD 109), unde *galben* apare pentru „uscat" în opoziţie cu verde „proaspăt".

Albastru, *vînăt*, *mieriu* sînt practic inexistente în comparaţie. Pe *albastru* îl întîlnim în genere rar, şi aproape exclusiv pe lîngă f l o a r e

(vezi totuşi, la *dulce* (JBD 25) : „Floricică *albăstrea*, / Mîndră, mîndruleana mea" (JBD 9); „Floricică *alb-albastră*, / S-a stricat dragustea noastră" (RVB 357); „Floricică *mierioară*, / Dulce-ai fost la gurişoară (JBD 16). Uneori prezenţa lui surprinde : „Floarie *albastră*, *narangie* [„naramzie"] / La puiuţ în pălărie" (RVB 310); „Pasere cu creast-*albastră*, / Ce-mi baţi sara la fereastră?" (RVB 233).

Cît priveşte pe *vînăt*, el însoţeşte numai nume de păsări şi de vite mari (porumbei, şoim, cal, bidiviu, boi) (cf. TPP 39, 45, 53, 59, 62, 87 etc.) şi numai rareori se asociază cu pruna (v. 3.2.4.1.).

3.2.4.9.5. După termenii care denumesc culorile, vin la rînd cei din domeniul gustului. Doi dintre aceştia, *dulce* şi *amar*, stau aproape exclusiv la baza diverselor comparaţii din seria pe care o discutăm acum.

Dulce califică în genere: „Şi eşti *dulce* feciorilor" (BLS 171), se referă la gură: „*Dulce* ţi-i guriţa, lele; / Mai *dulce* n-are cum fi (JBD 17); „Floricică mierioară, / *Dulce*-ai fost la gurişoară" (JBD 16); „Pentru *dulce* gura ta, / Eu urîi pe maică-mea" (DCB 140, cf. TPP 308); la buze: „Bădiţă cu buze *dulci* (JBD 54); cf. T_1 64, la sărutare: „Merişor verde-nvărgat, / *Dulce*-ai fost la *sărutat* (JBD 16, cf. RVB 59); la ochi: „*Ochii* lelii care-mi plac, / *Dulcişori* şi mieriori" (JBD 25); „La sprînceni să mă umbresc, / Cu *ochii* să mă-ndulcesc [fiindcă sînt ca strugurii din vie] (cf. RVB 358); la carnea (fetei) „dulce ca pe pui" (T_1 11). Apare de asemenea pe lîngă soţie, nevastă: „Cu toţii se jura / Pe pîine, pe sare, / Pe *dulci* soţioare" (TPP 463); „P-a mea *dulce* de nevastă/ Frumuşel să mi-o gătiţi" (TPP 617). E un calificativ pentru nume, glas, vorbire: „Petre, Petrişor, / Nume *dulcişor*" (TPP 35); „Că eşti *dulce* la cuvinte (TPP 41); „Cu glas *dulce-l* îmblînzea" (TPP 476 etc.). El mai caracterizează dragostea : „Şi iubitul are-un dar, / Că-i şi *dulce* şi amar, / Întîi îţi pare zahăr / Şi apoi pelin amar" (RVB 18, cf. 15, GFM 13 etc.).

Nu mai discutăm prezenţa lui firească pe lîngă nume de fructe sau de alte lucruri comestibile şi nici pe lîngă „fir de iarbă" : „La fîntîna ce(a) cu cruce, / Este-un fir de iarbă *dulce*" (RVB 143), deşi aici s-ar putea vorbi despre o metonimie ca şi în „firicel de iarbă neagră" sau în alte cazuri de acest fel. Nu am reţinut nici contexte (din Transilvania) ca următorul : „Chiar *dulce* pretină-ta" (JBD 46), unde *dulce* înseamnă „bun, intim".

Dulce asigură următoarele comparaţii :

badea		mierea şi fagurele de miere
mîndra		zahărul
gura	(ca)	strugurele
buzele		nucile
ochii		smochina
dragostea		vinul

Amar are numai două reflexe: ca fierea sau ca pelinul.

Sălciu nu se utilizează ca element de legătură între termenii unei comparaţii în lirică.

3.2.4.9.6. Senzaţia de miros este rar pusă la baza unei comparaţii. Afară de: „*Trandafir cu bun miros*" (JBD 24), afară de mirosul de lapte, de micşunele, de scorţişoară şi de vin, pentru care se poate vedea TPP 319, lirica populară nu mai oferă altceva. O cauză ar putea fi însăşi absenţa unui adjectiv pentru noţiunea de miros plăcut, frumos, căci într-un sistem simplu de realizare a comparaţiei, cum este cel popular, se evită exprimările alambicate de redare a acestei senzaţii.

3.2.4.9.7. *Sinesteziile* sînt şi ele în afara sistemului. Am putea considera mai mult ca intenţie de sinestezie imaginile în care se insistă asupra buzelor *subţirele* şi *moi*, de tipul: „Dragostele tinerele / Nu se fac din floricele, / Ci din *buze subţirele* (JBD 52) sau: Dragostea de und'se-ncepe? ... / De la *buze subţirele*, / Mîncar-ar neica din ele / Ca dintr-un fagur de miere" (TPP 301) sau, în fine: „Măi bădiţă, *buze moi*, Vino, bade, joi seara, / C-atunci e dulce gura!" (JBD 32). Ironia la adresa celor care nu au buze moi şi subţirele pune, credem, în valoare sinestezia foarte discretă din celelalte. Astfel, în exagerarea următoare, faptul apare evident: „Şi bujili [sic!] *subţireli* / Di trei margini di podeli / Sî tragî badea din ieli / Ca din gardu di nuieli" (GS III 111); „Că e-naltă şi *buzată*, / S-o sărute toţi o dată" (DCB 139). E de asemenea cunoscută imaginea „arapului", totdeauna buzat, indice al urîţeniei fizice, ca şi fata de măritat pe care nimeni nu o ia de nevastă pentru că are buze de cinci oca: „Cine naiba să te ia?" (TPP 337).

Fiind o comparaţie rafinată în metaforă, sinestezia nu mai dă naştere la altă comparaţie, chiar dacă, după cum am arătat, în lirica populară rafinarea nu este evidentă.

3.2.4.9.7. În încheiere, notăm că în lirica populară şi, de fapt, în întregul limbaj poetic popular, comparaţia se întemeiază pe aspectul cromatic al termenilor luaţi în consideraţie şi pe senzaţii de gust. Domină deci culoarea, în ordine: *albul*, *strălucirea*, *negrul* şi *roşul*, mai rar *verdele* şi *galbenul*, iar dintre senzaţiile de gust, *dulcele*.

3.2.4.9.9. Scopul analizei întreprinse mai sus a fost numai de a schiţa domeniile semantice ale comparaţiei populare, cu deosebire în lirică. Nu ne-am propus epuizarea chestiunii, căci aceasta ar fi însemnat o lucrare aparte foarte dezvoltată, care, deşi utilă, nu ar fi dus la ceva mult mai diferit de trecerea în revistă făcută aici. Pentru a restrînge cercetarea, am luat în discuţie, după cum se vede, numai comparaţia explicită şi cea clar transparentă, potrivit cu tipurile generale pe care noi înşine le-am stabilit la 3.2.3.

3.2.5. O DOMINANTĂ A LIRICII POPULARE: *DORUL*

Lirica noastră populară se organizează în jurul a şase noţiuni, redate mai frecvent prin substantivele: *dor*, *dragoste*, *noroc*, *bine*, *urît* şi *jale*. Sinonimele lor: *drag*, *iubire*, *rău*, *plîns*, *necaz*, *milă*, *supărare*,

nenoroc, chin, durere etc. apar mai rar şi sprijină de cele mai multe ori ca epitete în apoziţie sau în alt mod pe cele dintîi, care ar putea fi numite *cuvinte-cheie* ale liricii populare, dacă termenul nu s-ar fi utilizat pînă acum exclusiv în accepţiunea de cuvînt plin cu cea mai mare frecvenţă în opera unui poet sau prozator *cult*. Am putea să le spunem şi *cuvinte-temă*, ceea ce n-ar mai da naştere la obiecţii, căci prin *cuvînt-temă* se înţelege în teoriile de statistică lexicală termenul cu cea mai mare frecvenţă impusă de conţinutul general al mesajului, ce-i drept, şi în acest caz, tot din literatura cultă.

Ca să hotărîm dacă substantivele *dor*, *dragoste*, *noroc*, *bine*, *urît* (eventual: *a urî*) şi *jale* răspund condiţiilor statisticii lexicale, ar trebui să ne delimităm mai întîi un „corpus'' la care facem referirile numerice şi după aceea să stabilim locul statistic (rangul şi frecvenţa) deţinut de cele şase cuvinte.

Două fapte, specifice liricii populare româneşti, permit însă, după părerea noastră, o derogare de la detaliile statisticii lexicale aplicate la opera literară cultă.

Lirica populară românească are un număr relativ redus de motive care circulă în timp şi în spaţiu. Cînd se adoptă unul dintre ele, se adoptă şi nucleul, centrul sau miezul lui verbal, în care găsim aproape fără excepţie unul dintre cuvintele amintite sau un echivalent semantic foarte apropiat. Dacă nu sîntem interesaţi de raportarea lor istorică şi geografică şi le atribuim spiritului poetic popular în genere, constatăm că lirica populară românească este un fenomen lingvistic şi literar g e n e r a l şi o m o g e n; general, pentru că motivele circulă în toate ariile dialectale, omogen, fiindcă termenii din nucleul lingvistic al motivelor sînt înţeleşi şi folosiţi peste tot în acelaşi fel.

Manifestîndu-se aşadar într-un fenomen cu aceste două calităţi, cei şase termeni pot fi trataţi nu numai drept *cuvinte-temă*, ci şi drept *cuvinte-cheie*.

Cel mai semnificativ dintre ei este *dor*.

Se consideră în mod unanim că acest substantiv provine din lat. popular *dolus*, un postverbal al lui *dolēre*, care însemna în latineşte atît a suporta o durere fizică sau morală (popular se spunea, de exemplu, *caput meum dolet* „mă doare capul''), cît şi a avea sau a manifesta compătimire, compasiune pentru cineva, a se întrista pentru cineva, a fi sensibil faţă de suferinţa cuiva etc.

Lui O. Densusianu, care admitea că lat. popular *dolus*, înlocuind pe clasicul *dolor*, a devenit în româneşte *dor*, i se părea „şi mai interesant de relevat că numai în limba română această formă a primit o nuanţare specială, îndepărtîndu-se de semnificaţia primitivă, păstrată, dealtfel, izolat, dialectal, la noi, cum în celelalte limbi romanice echivalentele ei reproduc nealterate accepţiunea latină sau cu slabe devieri semantice, nici una însă aşa de caracteristice cum este cea din româneşte''. Observînd că *dor* apare şi în aromână şi în meglenoromână, el susţine în acelaşi loc că [încă din româna comună] „latinul *dolus* ajunsese să exprime ceva propriu sufletului românesc, să ne redea acel lirism

de nelinişte, de melancolie care străbate poezia noastră populară"[166]. Susţinută pe larg în *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*[167], ideea este reîmprospătată în 1925, cînd autorul amintit scrie: „înţelesul special pe care l-a primit *dolus* în limba noastră nu ni-l putem explica decît în legătură cu viaţa păstorească: pentru ciobanii duşi departe cu turmele, înstreinaţi adeseori multă vreme de locuri care vorbeau amintirilor, de aceia care le erau scumpi, nu putea fi decît „durere, suferinţă" să se gîndească la ce lăsase ei în urmă. În sufletul lor „durerea" avea ceva nostalgic, venea să se identifice cu „dorul", cu înduioşarea aducerilor amintite şi a aşteptării zilelor dîndu-le bucurii ca altădată"[168].

Teoria lui Densusianu, acceptată adesea, se întemeiază însă pe simpla presupunere că, în trecutul îndepărtat, românii erau exclusiv sau măcar în majoritatea lor ciobani. De aceea, „dorul" lor nu putea decît să se identifice, cum spune O. Densusianu, cu „înduioşarea aducerilor aminte". Din păcate, termenul latinesc clasic *dolor* (echivalentul lat. pop. *dolus*), păstrat şi astăzi în graiuri sub forma *duroare*, şi ca adjectiv (*dururos*), indica în latina cultă nu numai durerea fizică, ci şi dezolarea şi, prin metonimie, lucrul care produce întristarea, motivul de durere, greutatea care apasă sufletul. Exceptînd „înduioşarea" cuprinsă, după autorul citat, în *dor*, toate valorile acestuia se regăsesc în lat. *dolor*. Dar romanii nu erau în primul rînd păstori, ci agricultori, cum prea bine se ştie! Includerea într-un cuvînt cu înţelesul general de „durere, suferinţă" a unor nuanţe care fac să se deplaseze acest înţeles din domeniul fizicului în acela al psihicului este o mişcare semantică firească. Aşa s-a întîmplat, de exemplu, cu engl. *spleen*, ajuns printr-o evoluţie care nu are nimic excepţional de la înţelesul de „splină" la acela de „melancolie". Cît priveşte *înduioşarea*, *nostalgia*, legate de „aducerea aminte" a ciobanilor de locurile şi persoanele dragi, ea este o conotaţie căreia i se poate da şi altă intepretare, cum vom vedea în continuare.

3.2.5.1. *Dorul* „dorinţă, poftă de ceva sau de cineva, atracţie către ceva sau cineva".

Această valoare, cea mai slab marcată a cuvîntului, apare în contexte ca:

„Bate murgul din picior
. . . .
Să-i pui şeaua binişor,
Că de ducă mi-este *dor*.
. . . .
Drumu-i greu, murgu-i uşor,
O să plec unde mi-e *dor*,
Pe la fraţi, pe la surori,
Pe la grădina cu flori".
TPP 280

---

[166] GS I, 1924, 8–9.

[167] Ovid Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1922, 73 ş.u.

[168] GS II, 1925, 2–3.

„Foaie verde de susai,
Ce văzui mă întristai:
Că fraţii s-au prăpădit,
Surorile s-au răznit,
Florile s-au ofilit,
Părinciorii mi-au murit,
Dorul mi s-a isprăvit”.
TPP 284.

„Taica mă mînă la sapă,
Eu pui căpăstrul la iapă
Şi plec caii und's-adapă,
Iar cînd văz caii pe luncă,
Îmi trece *dorul* de muncă...”
TPP 270

Legătura cu *dori* este evidentă şi se redă uneori explicit:

„Trăiesc cu amar în casă,
Cu inima de *dor* arsă.
Trăiesc, mîndruţo, cu greu,
Că *doresc* de tini mereu”.
T_2 72.

„Bădişor, de cînd te-ai dus,
Ţi-am ţinut *dorul* ascuns
. . . .
Că n-am vrut să afle nime,
Că *doresc* şi azi de tine”
T_2 67.

Sintaxa din *doresc de tine* dovedeşte că originea construcţiei se află în *mi-e dor de* (ceva, cineva); vezi şi:

„Du-te, du-te, n-ai mai fi,
Dragă băieţele,
Să n-am *de cine dori*,
Dragă băieţele”.
TPP 286.

Într-un fel, acest *dori* nu este cel din limba generală, ci o remodelare a lui, un derivat nou din locuţiunea *mi-e dor de*.

Apropierea semantică de verbul corespunzător se vede şi în expresia **a duce dorul** (*cuiva sau de ceva*), în care *dor* dă impresia că este echivalent cu *nostalgie* şi explică astfel interpretarea sentimentului exprimat de cuvînt în modul în care o făcea O. Densusianu. De la nostalgie la *melancolie* e numai un pas, şi autorul citat l-a făcut fără multă ezitare. Dar atît „nostalgia” cît şi „melancolia” sînt efecte ale contextului, deci conotaţii, căci se poate *duce dorul cireşelor iarna* fără nostalgie sau melancolie, în timp ce cînd cineva *duce dorul* locurilor natale, al satului, al

părinților, al vremurilor în care a fost fericit, contextul adaugă „nostalgie'' sau „melancolie''. Neintegrată într-un context aparte, expresia este echivalentul simplu al lui *a dori*, mai exact, al acelui sens al lui *dori* care înseamnă „a năzui, a spera, a fi atras de ceva'', cf. *a duce dorul unei case curate, al unui pat moale* etc.

Dacă luăm conotația specială din contextele care implică nuanța de „nostalgie'' sau de „melancolie'' și o transformăm în sens denotativ al cuvîntului *dor*, cum a procedat O. Densusianu, putem ajunge, firește, la cele mai neașteptate interpretări ale „sufletului'' celor care recurg atît de des la „nostalgie'' ! În realitate, însăși remodelarea lui *a dori* după *a-i fi cuiva dor*, posibilă și după *a duce dorul* (*cuiva, de cineva sau de ceva*), demonstrează că la baza ei stă înțelesul de „dorință, poftă, atracție pentru...'' al lui *dor*.

În poezia lirică populară, dorința aceasta e înainte de toate dorință de dragoste. De aceea *dorul* stă lîngă omul tînăr, lîngă cel „tinerel'' sau „voinicel'' :

„Cît e omul tinerel,
Dorul se plimbă cu el;
Dacă omu-mbătrânește,
Dorul se călătorește''.
DFA 9.

„Cît îi omu tinerel,
Șadi *doru* lîngă iel
Cum stă oaia lîngă miel.
Dacă omu-mbătrînești,
Doru să călătorești''.
FRS III 9–10.

„*Dorurile* cît de multe
Nu cad pe plete cărunte,
Ci cad pe pletele negre,
Să aibă cine le crede,
Să le ducă ani merei [= îndelungați]
Numai cei ce-s voinicei''.
RD 361.

3.2.5.2. *Dorul*, „dorință arzătoare, poftă de dragoste, atracție către dragostea senzuală''.

Manifestată mai ales aluziv, această valoare este cu totul firească într-o poezie lirică simplă, izvorîtă din turburarea sufletească a adolescentului, cum e poezia lirică populară, creată pentru tineri în plină vigoare și vitalitate. Din miile de versuri care pledează pentru această interpretare cităm numai cîteva :

„Cînd a fost la sărutat,
Ea m-a pus la frămîntat, [aluatul]
Cînd a fost să-mi stîmpăr *dorul*,
Ea m-a pus să arz cuptorul''.
JBD 68.

„Că iubirea-i înfocată,
Vai de cel ce-o gust-o-dată
Că şi eu o-am fost gustat
Şi-i duc *dorul* ne-ncetat".

T_2 47, cf. 86.

„Cîntă toţi cocoşii-n sat,
Eu nu m-am mai săturat,
De guriţa mîndrii mele.
Şi pe cer nu mai sînt stele,
Şi se face ziua mare,
Şi *dorul* meu saţ nu are".

RD 319.

„Copiliţă făr-de minte,
Zi mă-tii să te mărite,
Că şi io o să mă-nsor,
Să mă mai alin de *dor*".

TPP 270.

Iată aceeaşi idee, într-o personificare edificatoare a dorului:

„Eu holtei, mîndra copilă,
Dorul plînge şi suspină;
Eu holtei, mîndra nevastă,
Dorul plînge sub fereastră,
Eu holtei, mîndra văduvă,
Dorul plînge în zori de ziuă!"

JBD 68.

Iat-o în detalierea „pretenţiilor" *dorului* faţă de copila inexperimentată în dragoste:

„*Dorul* tău e dezmierdat,
Trebuie-n braţe culcat;
Dorul tău e mădărit,
Trebuie-n braţe-nvelit,
Şi *dorul* tău e dor greu,
Nu-l poci purta-n sînul meu.
Io-s copilă tinerea,
Nu ştiu *dorul* mîngîia;
Io-s copilă dezmierdată
Nu-s cu *dorul* învăţată!"

JBD 71.

ca şi în considerarea dorului ca „mare domn":

„*Dorul* lui e mare domn;
Seara, cînd îi vine somn,

Trebuie să i-l adorm,
Dimineaţa să-l trezesc,
Peste zi să-l giugiulesc!"
JBD 83.

Cele două *doruri* sînt de asemenea sugestiv personificate în:

„*Dorul* meu şi cu al mîndrii,
Numai nu pot vorovi...
Dorul meu cu-al mîndrei mele
Numai nu-şi pot da inele".
T_2 683.

Obiect al dorinţei, *dorul* este însăşi fiinţa iubită:

„Mîndra *dorul* şi-l întreabă:
— De unde vii, bădiţ'dragă?
JBD 68.

„*Dorul* badei[169] unde şede?
Colea-n grădiniţă verde;
Mereu cîntă şi sădeşte,
Păru-n flori şi-l împleteşte.
Dorul mîndrei unde şede?
Colea-n codruleţul verde,
Unde murgul şi-l hrăneşte
Şi la mîndra se gîndeşte".

„*Dorul* mîndrei", care-i haiduc, spune codrului limpede:

„Eu mă duc, codrule, duc,
Mîndruţa să mi-o aduc;
Mie, floare de iubit,
Ţie, de împodobit".
JBD 81.

Dorurile se iubesc pătimaş:

„La fîntîna din răzori,
Sub umbră de pomişor,
Se-ntîlneşte *dor* cu *dor*
Şi se iubesc pînă mor".
JBD 86.

---

[169] Aici e locul potrivit să arătăm că termenul *dor* este urmat des de genitive subiective, ca în textul citat, sau obiective, ca în alte texte; o dovadă că se integrează printre substantivele postverbale. Vezi discuţia anterioară despre legătura dintre el şi verbul *dori*. Vezi şi cele spuse la 3.2.5.3. *dor = durere*.

Ca dorință de dragoste, ca pasiune senzuală, *dorul* poate fi prietenos:

„Bădișor, nume frumos,
Mult ți-e *dorul* prietenos,
Că vine de la miez de noapte
Și-mi povestește de toate.
Și mi-l așez căpătîi,
Te visez și mă mîngîi".
T_2 68.

„Cît e lumea-n lung și lat,
Dorul zboară legănat
Și se duce nemîncat
Și iar vine nechemat;
Și, unde *dorul* se pune,
Duce roi de zile bune".
DFA 8.

„Hei, *dorule, doruțul* meu,
De ești tu prietenul meu,
Du-te iară înapoi
Peste drumuri, peste văi,
Pe fața pămîntului,
Pe aripa vîntului
Pîn-la bădișorul meu
Și spune-i ce ți-am spus eu".
DFA 21.

El este atunci floare, prinde rădăcini în grădină, e holdă verde, se seamănă sau se răsădește, e pom roditor etc.:

„Cine n-a iubit sub soare,
Nu ști[e] *dorul* unde-nfloare"
DFA 11.

„La bădița în grădină,
Sub o tufă de gherghină,
Și-o prins *doru* rădăcină.
Eu mă duc să-l iau acasă,
Șapte rădăcini nu-l lasă;
Eu mă duc să-l bag în sîn,
Șapte rădăcini mi-l țîn".
T_1 519, cf. FRS III 31, RVB.

„Frunzuliță viorele,
La portița dragii mele,
Răsărit-au două stele,

Dar nu-s stele răsărite[170],
Ci-s două flori înflorite:
Una-i ea şi una-s eu,
Dorul ei şi *dorul* meu".
DFA 15.

Unindu-se, *dorurile* s-ar putea face un pod neîntrerupt („mereu") pentru toate perechile de îndrăgostiţi din lume:

„*Dorul* meu, bade, ş-al tău
De s-ar face pod mereu
Ca să treacă doi cu doi
Şi noi, bade, amîndoi".
DFA 16.

sau, într-o imagine neaşteptată, chiar un fierăstrău care taie munţii în două, pentru ca îndrăgostitul să treacă la mîndra lui:

„Mîndro, *dorul* meu şi al tău
De s-ar face ferăstrău,
Ferăstrău cu pînză nouă,
Să taie munţii în două,
Să se facă tăietură
Pînă la mîndra la stînă".
T_2 534.

Cînd pasiunea nu este sau nu mai este împărtăşită, cînd celui „prins" de dor nu i se răspunde, cînd îndrăgostiţii sînt departe unul de celălalt, cînd lumea se împotriveşte iubirii lor, cînd unul încalcă jurămintele dragostei şi se însoară sau se mărită din interes etc., *dorul* se transformă într-un sentiment de suferinţă şi arde ca focul, topeşte, înnegreşte, rupe, despică inima, o face cărbune, e pedeapsă, piatră grea, piatră de moară, e otrăvit, doboară la pat, scutură în fiori, face să zacă, îngălbeneşte şi usucă, nu lasă să doarmă, îmbătrîneşte, îngheaţă, omoară.

Înţeles ca pasiune care produce suferinţă, el este mai întotdeauna întovărăşit de jale sau de „urît"; e cîine, lotru, e vrăjit, e greu, se pune la inimă, e amar, e rău, e „al dracului" etc., rămînînd tot pasiune senzuală, dar care poate şi adesea trebuie gonită, tăiată cu toporul, aruncată pe apă, înecată, ucisă, căci din mesager al invitaţiei la dragoste el devine mesager al necazului şi al suferinţei[171].

---

170 În text: *părăsite*. Evidentă greşeală de tipar. Compoziţia fiind contrastul relevant, se reia obligatoriu cuvîntul din versul anterior.

171 Nu vom putea, fireşte, cita pentru aceste valori decît un număr mic de exemple ilustrative, dar cine vrea să le completeze, le găseşte în colecţiile de poezii populare şi, mai ales, în indicele lui Matthias Friedwagner, *Rumänische Volksliede aus der Bukowina*, Würzburg, 1940 (cf. şi p. XXIV—XXVI) şi în volumul al doilea din *Folclor din Transilvania*, de la p. 669 la p. 696, unde autorii colecţiei au grupat fragmente din poeziile populare culese de ei despre *dor, dragoste, jale*.

Iată cîteva ilustrări:

„Cîtă boală e sub soare
Nu-i ca *dorul* arzătoare
. . . .
Cîtă boală e sub lună
Nu-i ca *dorul* de nebună".
DFA 6.

„Să te-ajungă *dor* cumplit,
Să laşi lingura pe blid,
Să ieşi afară plîngînd
Şi părul din cap zmulgînd".
JBD 170.

„Bate vîntul, vîjîieşte,
Dorul badei mă topeşte,
Bate vîntul, iarba culcă,
Dorul badei mă usucă;
Bate vîntul prin ogoară,
Dorul badei mă omoară".
DFA 20–21.

„La fîntîna din vălcea,
Să mori de dragostea mea;
La fîntîna din părău
Ca să mori de *dorul* meu".
T_2 56.

„Am un bade ca ş-un nuc,
Dorul dracului ce duc!
Cînd îl văz duminica,
Mi se rupe inima..."
JBD 60.

„Bădiţ, bădişorul meu,
Rău e *dorul*, tare-i rău;
E tocmai ca gheaţa-n baltă.
. . . .
Gheaţa-n baltă se topeşte,
Dar fata care iubeşte,
Cu *dor* moartea o găseşte!"
JBD 59.

Acum, se seamănă *viorele*, dar răsar *dor şi jale*; se seamănă *busuioc*, dar răsar *dor şi foc*, acum: „De-ar fi *dorul* ca vîntul, / S-ar aprinde pămîntul" (DFA 5).

Fără îndoială că de acest sens ţine expresia *a face de dorul lelii* sau *în dorul lelii*, pe care DA (sub *lele*) o asociază, cum se şi cuvine de

altfel, cu *fecior*, *fiu* etc. *de lele*, şi explică pe *a face în* sau *de dorul lelii*: „cum dă Dumnezeu, razna, anapoda, fără interes, fără tragere de inimă". Evident că, dacă *dor* exprimă aici o idee peiorativă, sau, mai exact spus, dacă face această impresie, faptul se datorează *lelii* „calificativ injurios — cum scrie DA — dat unei femei cu purtări rele, tîrfă". Admiţînd această glosare, deşi ea ar putea fi îmbunătăţită, lucrurile se limpezesc şi constatăm că *dor* înseamnă şi aici tot „dorinţă, poftă de dragoste", cu adaosul conotativ compromiţător: „al unei tîrfe", de unde şi înţelesul general al expresiei „a face ceva fără poftă, fără tragere de inimă, fără interes... etc.".

3.2.5.3. *Dorul* „durere, inimă rea".

Despre sensul de *durere* (fizică) al lui *dor* se spune că există în mod cert în Oltenia, cf. *dor de cap*, *dor de dinţi* etc. El se întîlneşte şi în alte locuri, de exemplu în Maramureş:

„Jele mnie-i mămucă, mnie
După cei din cătuńie.
. . . .
Unu strîgă: „n-am pchicior"
Şi-ş trăieştie cu mult *dor*".
GFM 34

sau în versurile în care „grangurul" îngrijeşte de mierla bolnavă:

„Şi-i mută căpătîiu,
I-l mută die-a umbră-a soare
Şî o întreabă ce *dor* are;
I-l mută die-a soare a umbră,
O-ntreabă ce *dor* o-agiunge".
GFM 40;

Îl găsim însă şi în Muntenia, într-un descîntec din Domneşti, Ilfov:

„Să nu mai aibă (cutare)
Dor de cap
Hici [sic!] de leac
. . . .
Cu piatră l-am descîntat,
Doru-ndărăt a dat".
TPP 396.

În înţelesul de „durere, inimă rea", „regret", *dor* apare ceva mai rar, în contexte în care cauza durerii este numai uneori exprimată:

„Pe unde trec cu *dorul* meu
Plînge frunza pe părău".
DFA 5.

„Doamnie, cu drag ne-am ibghit [= iubit]
Şî cu *dor* nie-am diespărţît”.

GFM 26.

„Lîngă munte
Este-o punte
Şi la capătul punţii
Scrisu-i *dorul* mîndruţii;
La capătul celălalt,
Scrisu-i şi al badei bănat,
Că s-a dus şi m-a lăsat
Cu trupşoru-ngreuiat,
Fără frică de păcat!”

JBD 105.

„Fir de iarbă, firicel,
Greu de bietul voinicel
Că rămase singurel,
El cu lumea, ea cu el.
De *dor*, de inimă rea,
El în cîrciumă intra
Şi la băutură bea...”

TPP 330, cf. 331.

Sînt, bineînţeles, şi cazuri ambigue. În bucata următoare, de exemplu, *dor* din primele patru versuri pare a avea sensul de „durere, inimă rea”, dar în versul al cincilea el nu mai poate fi interpretat astfel:

„Nici un *dor* nu vine greu
Ca *dorul* din satul tău;
Nici un *dor* nu vine lin
Ca *dorul* de la străin;
Nici un *dor* nu vine iute
Ca de la cioban din munte”.

DFA 7.

Dorul care vine *greu*, adică „apăsător” din satul tău se datorează, fără îndoială, „apăsării” amintirilor, dar cel de la străin e *lin*, adică „uşor”, şi vine fără grabă.

Ambiguitate avem şi în:

„Cine n-are *dor* destul,
Mute-şi casa lîngă drum:
Drumul sună,
Dor se-adună;
Vîntul bate *dor* departe”.

DFA 7.

care s-ar putea înțelege ca „cine n-are destulă durere, în sensul de „inimă rea”, n-are decît să-și pună casa lîngă drum, fiindcă drumul și vîntul i-o vor aduce de oricît de departe”.

3.2.5.4. *Dorul* „compasiune, compătimire, înțelegere față de o suferință, mai ales morală”.

Foarte rar întîlnit cu acest sens, el apare în:

„Sărmanul voinic străin,
Iese afară-n bătătură
Și cu foc cîntă din gură;
N-are *dor* și n-are milă
Cînd este-n țară străină”
TPP 285.

„Mă-ntreabă lumea cu *dor*,
Die ce nu mărg la doftor”.
GFM 24.

3.2.5.5. *Necesitatea de concretizare a d o r u l u i.* Fiind polisemantic și abstract, termenul *dor* intră împreună cu *noroc*, *nenoroc*, *bine*, *urît* și *dragoste* (în măsura în care denumește un sentiment) și altele ca acestea într-o categorie lexicală în care poetul popular simte acut nevoia de concretizare, căci sentimentele nu se pot comunica prin cuvinte decît dacă acestea sînt capabile să dea naștere la o reprezentare prin metonimie sau metaforă. Din acest punct de vedere, nu există deosebire între poetul popular și cel cult. Procesul de concretizare este același. Se schimbă însă în favoarea celui din urmă numai sfera lexicală de alegere a asociațiilor verbale.

Compararea *dorului* cu ceva mai mult ori mai puțin concret [172] intră așadar în însuși actul creației lirice [173].

În lirica noastră populară, *dorul* ia următoarele înfățișări:

a. Floare, pădure, pom roditor, mere, pere, holdă, snop de grîu ș.a. (V. 3.2.4.1.).

b. Obiect, adesea nedeterminat, care aparține unuia dintre cei doi îndrăgostiți, mai des o *năframă*. (V. 3.2.4.6.).

c. Unul dintre cei doi îndrăgostiți sau amîndoi.

d. O ființă (de obicei o pasăre, cucul) sau un personaj diferit de cei doi îndrăgostiți, cu înfățișarea mai mult ori mai puțin bine precizată, dar cu o caracteristică morală certă. El este sau mesagerul dragostei sau un urmăritor obsedant, provocator, chinuitor, sau, în fine, o ființă înțelegătoare ca un părinte.

e. Un fenomen natural: vînt, rîu, pîrîu, nor etc. (V. 3.2.4.3.).

---

[172] Concretizările *dorului* au interesat pe Ovid Densusianu (vezi 3.2.5.0.), pe Matthias Friedwagner (*op. cit.*, p. XXIV) și, după aceasta, recent, pe Ovidiu Papadima, *Literatura română populară*, Editura pentru literatură, [București], 1968, p. 114, și pe Aneta Micle, în „Lucrări științifice”, seria B, Institutul pedagogic Oradea, 1970, 139 ș.u.

[173] Ov. Papadima, *op. cit.*,

Dar atît *dorul*, cît şi celelalte cuvinte abstracte care intră ca cuvinte-cheie în cîmpul semantic al liricii populare, cînd redau personificarea, nu înfăţişează totuşi fiinţe descrise amănunţit, cărora nu li se face portretul. Urîtul, de exemplu, te urmăreşte ca o fiinţă, se bagă în casă etc., şi atîta tot. Cauza nu pare a fi numai dificultatea pentru creatorul popular de a portretiza, căci el o învinge cu mai mult ori mai puţin succes cînd se referă la persoane reale. Atunci el face după un anumit tipic portretul fizic al lui Corbea, al Tomei Alimoş, al mamei lui Corbea, al iubitei lui Ghiţă Cătănuţă, al soţiei Badiului, al ciobănaşului din *Mioriţa* etc. În toate celelalte cazuri, inclusiv cînd se vorbeşte despre Făt Frumos, Ileana Cosînzeana, zmei, balauri, Muma Pădurii etc., descrierea se reduce la un amănunt-două, considerate caracteristice pentru rolul acestor personaje în naraţiune, portretizarea fiind limitată la funcţia lor. Faptul acesta corespunde unei reguli de compoziţie care ar putea fi formulată astfel: cu cît un personaj este mai apropiat de realitatea concretă, cu atît el impune o portretizare mai amănunţită, şi invers. Nu poate fi îndoială, credem, că, în ultimă analiză, este vorba şi despre posibilităţile semantice intrinsece ale limbajului popular, despre forţa lui de a exprima nuanţele.

Aşadar, dacă în concretizările *dorului* nu ne întîmpină descrieri din care să rezulte cu exactitate întruchiparea lui, aceasta nu se datorează unei neclarităţi sau ciudăţenii, ci posibilităţilor limbajului popular. Am da numai un exemplu (vezi altele la p. 164 şi urm.) pentru justificarea afirmaţiilor făcute aici:

„Cît e lumea-n lung şi lat,
Dorul zboară legănat
Şi se duce nemîncat
Şi iar vine nechemat;
Şi unde *dorul* se pune
Duce roi de zile bune
Nu ştiu *dorul* ce gîndeşte,
Că de mine se fereşte.
Dacă-l chem, se amărăşte,
Dacă-l mîn, nu-mi duce veste.
Bag samă eu n-am pe nime,
De nu merge şi nu vine".
DFA 8.

El este deci în principiu un mesager al dragostei, dar neavînd în cazul de faţă cui să-i ducă veste de dragoste, deşi e neobosit (zboară cît e lumea-n lung şi lat, se duce nemîncat, vine nechemat), se face amar cînd e solicitat fără rost, prezentul *amărăşte* fiind factitiv în textul nostru, şi nu poate duce veste, fiindcă: *Bag samă eu n-am pe nime.*

Înfăţişarea neobositului mesager rămîne însă vagă; la început *zboară* — şi acolo unde se aşează aduce roi de zile bune ca o albină — după aceea *gîndeşte* ca o fiinţă umană. Altceva nu ni se mai spune, şi doritorii de exactitate trebuie să aleagă singuri între prefigurarea fugară de „albină" şi cea de „fiinţă umană" sau de „servitor al dragostei".

Dar dacă prin conotaţiile arătate se creează o ambiguitate orientată către ideea de mesager, „albină" sau un fel de zeu al dragostei, nu este aceasta cea mai limpede dovadă a unei intenţii artistice iar, pentru versurile citate, şi a unei realizări? Cei care caută cu tot dinadinsul o reprezentare aproape materială a *dorului* introduc în judecarea fenomenului un etalon, diferit de acela al poetului popular, şi, implicit, altă optică.

3.2.5.6. *Dor — dragoste.* Dintre cele patru valori semantice ale lui *dor*, aceea pe care am definit-o prin „dorinţă, poftă de dragoste, atracţie spre dragoste (senzuală)" face ca *dor* să fie adesea substituit în lirica populară prin *dragoste*, căreia i se atribuie aproape toate aspectele *dorului*. Şi ea e boală, arde, frige, topeşte, îngălbeneşte, usucă, omoară etc.; şi ea e cînd prietenoasă, cînd grea, apăsătoare, chinuitoare etc.; şi ea trebuie gonită, aruncată în apă, tăiată cu toporul etc.; e floare sau se transformă în snop de grîu, în mere, în pere etc. Paralelismul este atît de evident, încît unele bucăţi par copiate cuvînt cu cuvînt după altele, exceptînd termenul substituit. Motivul *dorul e boală* (*grea*), de exemplu, devine „dragostea e boală (grea) / Cum nu-i altă boală-n ţară / Cîn la inimă să punie, / O arde ca ş-un cărbunie" (GFM 22). Motivul „de dor nu se poate fugi" devine: „De urît te poţi ascunde, / Dar de dragoste n-ai unde" (RVB 8) ş.a.m.d.

Din această cauză, raportul dintre sferele semantice ale celor două cuvinte a fost privit superficial sau a fost tratat dintr-o singură perspectivă, cum a procedat şi Matthias Friedwagner încercînd să grupeze cazurile de paralelism. Cu toate acestea, el conchide că „reprezentarea dorului în lirica populară este *unklar* (subliniat de noi) din cauza multilateralităţii lui [semantice]" (RVB XXIV).

Multilateralitatea semantică a cuvîntului se reduce însă la patru mari valori. În funcţie de ele se precizează şi situaţiile în care termenul se substituie prin *dragoste*. În acest scop, e însă necesar să vedem:

a) dacă *dor* apare în contextul direct al lui *dragoste*;

b) dacă *dragoste* are aceleaşi contexte ca *dor*.

La a) răspundem afirmativ pe baza unui caz ca:

„Asta-i dragostie curată
Die un fecior cu die o fată,
Asta-i *dragostie cu dor*
Die o fată cu die-un fecior".
GFM 28.

Sinonimia „dragostie curată" — „dragostie cu dor" este edificatoare, mai cu seamă prin determinativul *curată* din primul termen al ei.

La b) răspundem negativ, căci există cel puţin un context care, chiar dacă nu ne-a apărut ca atare în versurile parcurse, este totuşi popular şi frecvent în limbajul curent ca eufemism: *a face dragoste*. Într-un asemenea context, *dor* este pur şi simplu imposibil.

Deosebirea dintre el şi *dragoste*, luată în sensul arătat, este uneori marcată printr-o imagine clară ca în versurile:

„Pă unie mere *doru*
Nu poţ ara cu plugu,
Că anină plugu-n *dor*,
Trag boii, numa nu mor.
Pă unie mărg *dragostile*
Poţ ara cu vacile,
Merg vacile rumăgîn
Şi bădica şuierîn".
GFM 24.

Pentru cine cunoaşte viaţa la ţară şi nu suferă de o falsă pudoare, comparaţia dintre efectele dorului şi cele ale dragostei nu mai are nevoie de comentarii, după cum nici valorile celor doi termeni din versurile de mai jos nu cer comentarii:

„Am iubit nevestele,
Că cunosc *dragostile*
Nu prăpădeşti nopţile,
Nu te ard *dorurile*".
RD 316.

S-ar mai putea cita zeci de versuri cu motivul „dragoste de fată — dragoste de nevastă" (se înţelege, acelea în care intră sau poate intra termenul *dor*), dar credem că nu mai este nevoie.

Existenţa a cel puţin unui context din care cele două cuvinte se exclud se datorează faptului că *dor* denumeşte în orice împrejurare numai un sentiment, în timp ce *dragoste* denumeşte atît un sentiment, cît şi un act. Poeţii populari nu confundă niciodată aceste două valori. Conotaţiile admise de ei pentru *dor* se limitează la sentiment chiar în cele mai îndrăzneţe compoziţii, de exemplu:

„Foaie verde alunică,
Stai cu mine Ionică,
Ca să-ţi fiu io ibovnică,
Că io, leică, te-oi iubi,
Dorul ţi l-oi potoli..."
TPP 323.

În sfîrşit, un ultim element pentru precizarea poziţiei termenului *dor* ni-l oferă absenţa din lirica populară a sinonimului parţial al acestui cuvînt: *dorinţă* pe care nu l-am întîlnit niciodată şi avem impresia că nici nu există în lexicul acestui gen literar popular.

3.2.5.7. *Dor — jale*. În timp ce *dragoste* formează rar context cu *dor*, dimpotrivă, el se combină des cu *jale*. De aceea, cîntecele, horele sau doinele care cuprind perechea *dor şi jale* sînt grupate laolaltă în multe

culegeri folclorice. Procedeul se datorează considerării lui *jale* ca avînd înțelesul general de „tristețe, melancolie, înduioșare, nostalgie", ceea ce, în linii mari, este exact. *Jale* nu are însă numai valoarea arătată.

Problema prezintă două aspecte: determinarea mai precisă a înțelesurilor lui *jale*; punerea în lumină a deosebirilor dintre *jale* și *dor*.

Metoda va fi cea utilizată la analiza lui *dor*. Vom trece însă mai repede peste sensul de „întristare, tristețe" al lui *jale*, ușor de reperat.

3.2.5.7.1. *Jale* „dorință de dragoste (senzuală)". Această valoare coincide cu cea indicată la *dor* sub 3.2.5.2. Ea rezultă în primul rînd din contexte în care *jale* nu apare asociat cu *dor*, ca:

„*Jele*-i inimioarei mele
După buze subțirele,
După gîtu cu mărgele,
După ochii mîndrii mele.
Mîndruță de *jalea* ta,
Nu pot be, nu pot mînca".
RVB 55.

„Săraci picioarele mele,
Nu le poci purta de grele,
. . . .
C-am fost la Turda cu ele
Să mai stîmpăr din cea *jele*
La sînul drăguții mele".
JBD 86.

Detaliul din ultimul vers exclude interpretarea cuvîntului ca expresie a sentimentului de tristețe. Nici în versurile care urmează nu i se poate da acest înțeles:

„Stîmpără-mi, doamne, *jelea*,
Cum s-astîmpără coasta
Cînd plouă vara-n dînsa
Și prinde-a cînta mierla".
T_2 691.

„Spunie rujmalinului
Nu-nflorească sie-cui; [„fiecui"]
Numa floarea mîndrului,
Ș-aceea cam mîțîțea, [„mititică"]
Să-i treacă die *jalea* mea".
GFM 27.

„A astîmpăra jalea", „a trece cuiva de jalea altcuiva" vorbesc de la sine și se grupează cu „jalea mîndrei mă topește" (JBD 90); cu „puținica" inimă rămasă, dar „și-aceea di jeli-o ars" (RVB 274), „cu jalea lungă, inimioara să ți-o frîngă" (JBD 169) etc. Precizările vin

uneori şi explicit, ca în varianta maramureşeană mai jos citată care dezvoltă motivul „trimit pe lună voie bună, şi pe stele dor şi jele":

„N-am pe cine-ţ poronci[174],
Fă'[ră] pă stele
Dor şi jele,
Fă'[ră] pă lună
Voe bună.
Luna mere cătilin,
Nu şti[e] că noi nie dorim,
Şî stielele-s mărunţele,
Nu ţ-or spunie că *mńi-i jele*
După dragostile mele".
GFM 10,

unde *dragostile mele* constituie o metonimie evidentă pentru „iubită".

Deosebirea dintre *dor* şi *jale* în contexte în care apar amîndouă — dar numai în acestea, pentru că numai în acestea ea poate fi reperată! — constă din intensitatea mai puternică a lui *jale*, cum se vede în:

„Şi guriţa ta-i izvor,
Nu de apă, ci de *dor*,
Cine bea apă din ea,
Îl cuprinde-o *jale* grea".
T_2 689

unde, lăsînd la o parte contradicţia „guriţa ta nu e izvor de apă, dar cine bea apă din ea...", *jalea* apare ca o grea pasiune. Deşi nici în versurile următoare nu este totul clar, căci „pădurea de bujor" nu se prea vede ce reprezintă, totuşi paralelismul dintre *dor* şi *jale* se încheie în final prin sublinierea tăriei focului cuprins în *jale:*

„Ardie-mi ińima die *dor*,
Ca pădurea de bujor;
Ardie-mi ińima die *jele*
Ca pădurea die surcele".
GFM 23.

Aşa se explică şi posibilitatea de a se vorbi despre *jalea de dor*, *dor* fiind aici „dragoste", ca şi în alte cazuri, analizate la *dor — dragoste*. În versurile de mai jos, care pun în balanţă dragostea mai puternică a feciorului cu cea mai domoală a fetei, rezultă clar sensul de „dorinţă, pasiune de dragoste", a lui *jale:*

„Cum îi *jalea cea de dor*,
Ce-i lipită de fecior,
Nu-i *jalea de fată mare*,
Că ea grija mea nu are;

174 „Trimite veste, vesti".

Cată-n ochii altora,
Să vadă de le-o plăcea".
RD 370.

Jale are aceeaşi valoare şi în:

„Duce-m-aş cu luna-n nor,
Nu mă poci de-al mîndrei dor!
Duce-m-aş cu luna-n stele,
Nu mă poci de-a mîndrei *jele!*"
JBD 57.

„Dorul, mîndră, de la tine,
Peste multe dealuri vine,
Ş-aşa vine de fierbinte,
Să stau în loc m-aş aprinde;
Şi aşa vine de cu *jele*,
Pare c-am făcut tot rele
Înaintea maicii mele..."
JBD 81—82.

În primul exemplu, piedica plecării departe de lume „cu luna-n nor", „cu luna-n stele" o constituie *dorul*, „dragostea" mîndrei, dar şi *jalea*, „puternica pasiune faţă de iubită", căci, în ambele construcţii, genitivele sînt obiective, *al mîndrei dor* însemnînd „dorul pentru mîndra", *a mîndrei jale*, „jalea faţă de mîndra"; cu alte cuvinte, sentimentele exprimate prin *dor* şi *jele* sînt ale subiectului *(eu)*. În al doilea exemplu, paralelismul se stabileşte între dorul care vine o dată *fierbinte*, a doua oară *cu jele*, dar, cum între timp, nu s-a petrecut nici un eveniment, pentru ca *dorul* din *arzător* să devină „trist", *jele* este şi aici „pasiune".

3.2.5.7.2. *Jale* „durere, inimă rea, întristare, tristeţe, suferinţă". Pentru sensul curent, frecvent şi în poezia lirică populară, dăm cîteva exemple la îndemîna oricui, numai spre a nu lăsa afirmaţia noastră fără ilustrări:

„Toată lumea-aş milui,
Jele-n lume n-ar mai fi,
Fată n-ar îmbătrîni,
Voinic tînăr n-ar muri!"
JBD 61.

„Sufletu-mi de *jale*-mi arde,
Că de mîndra n-avui parte".
T_2 691.

Conştiinţa nepotrivirii dintre *jale* cu această semnificaţie şi *dragoste*, sentiment al împlinirii dorului, e marcată de poetul popular însuşi în:

„*Jalea* şi cu dragostea
La un loc n-au ce căta;
Cu una ori cu alta,
Mîndrului îi dat a sta;
Cînd mîndruţa-l drăgosteşte,
Jalea fuge, nu-i prieşte".
RD 371.

3.2.5.7.3. *Jale* „compasiune, înţelegere pentru suferinţa cuiva, milă".

Sensurile de mai sus corespund celor de la *dor* (sub 3.2.5.4.) cu diferenţa că acolo textele nu ne-au permis să facem şi echivalenţa cu „milă".

Valoarea discutată aici se întîlneşte mai ales în construcţia *a-i fi jale (cuiva) de cineva sau de ceva*, considerată expresie în DA (sub *jale*), dar glosată greşit prin „a-i fi dor, a dori (pe cineva sau ceva)" pe baza a două versuri din *Doinele* publicate de Jarník-Bîrseanu: *Jele mi-i, zău, mare jele / De frunzuţa munţilor.* Contextul nu justifică însă această interpretare, căci din el aflăm că [o cătană] „verşuia" înainte de a pleca în armată:

„*Jele* mi-i, zău, mare *jele*
De frunzuţa munţilor,
De dorul părinţilor;
Dar mi-i *jele*, foarte *jele*
De-a cîmpului floricele,
De amorul mîndrei mele" [175].

Iată cum apare construcţia încă în două fragmente din aceleaşi *Doine*:

„Doamne sfinte, nu ţi-i *jele*
De tinereţele mele,
Că le trec
Şi le petrec
Tot cu dor şi cu năcaz..."
JBD 66.

„*Jele*-i, Doamne, cui îi *jele* [176],
Jele-i, Doamne, codrului
De armele hoţului,
Că le plouă şi le ninge,
Şi n-are cine le-ncinge".
JBD 183.

---

[175] Dr. Ioan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, 1885, Ed. Academiei Române, p. 311.
Sensul expresiei este „îmi pare rău, mă întristez din cauza...".

[176] Punctuaţia nu ni se pare potrivită. Ar trebui:
„Jele-i, Doamne; cui îi jele?
Jele-i, Doamne, codrului etc".

În amîndouă, sensul nu este cel indicat de DA, ci „a-i părea rău, a avea compasiune, a-i fi milă de" ca şi în:

„Nu ţ-o fo[st], pasărie, *jălie*
A-mi cînta mnie die rălie
Pă tătie dzîlielie melie?"
GFM 43.

Într-un cîntec de singurătate de pe Tîrnave, *jale* cu acest înţeles figurează nu în construcţia citată, ci într-una obişnuită:

„De-ar fi muntele briceag,
L-aş trece cu mare drag,
Dar pe munţi sînt floricele,
Şi nu pot trece de *jele*".
T_2 20.

deci „de mila florilor", de teama de a nu le călca.

Ca şi *dor*, *jale* intră şi el în contexte ambigue, de exemplu în:

„El a zis că n-a ieşi
Şi la mine n-a veni,
Că e tare bolnăvior,
Că i-e *jeli* şi i-e dor.
De-i bolnav de dorul meu,
Să-l ridice Dumnezeu..."
RVB 284.

Jéli din versul al patrulea nu mai e reluat, încît sensul său nu se clarifică.

Ambiguitate avem şi în versurile de mai jos, în ciuda reluării insistente a celor doi termeni:

„Că nu curge ceea vale,
Să mă pot spăla de *jale;*
Că nu curge cel izvor,
Să mă pot spăla de dor!
Măcar încătrău pornesc,
Jalea şi dorul găsesc;
Măcar încătrău oi mere,
Mere-i tot cu dor şi *jele*,
Măcar încătrău m-oi duce,
Jalea şi dorul m-ajunge.
Dorule, pare că ştii,
De mereu la mine vii;
Tu, *jale*, pare că vezi,
De mereu la mine şezi!"
JBD 140.

În primele patru versuri, paralelismul *jale-dor* duce spre sensurile: „pasiune, dorință de dragoste" pentru *jale* și spre o valoarea similară, mai puțin intensă, a lui *dor*, dar continuarea nu permite această interpretare, căci ea este destinată creării unei atmosfere de suferință căreia poetul nu vrea să-i destăinuie cauzele și nici să-i dea un contur anumit. Dacă însă înțelesurile particulare ale celor două cuvinte sînt voalate, impresia poetică este bine realizată.

În încheierea acestei scurte comparații, notăm că termenul *jale*, mult mai puțin întrebuințat decît *dor*, a fost în limba veche sinonim cu *dor* în înțelesul de „dorință, poftă, plăcere" (DA s.v.), dar că nu se întîlnește cu această valoare în poezia lirică populară, unde el are altă poziție decît *dor*, căci nu este mai niciodată concretizat și se plasează într-o arie semantică în care nota de abstract este dominantă.

Deosebirea dintre conținutul celor două cuvinte nu este tot atît de netă ca cea dintre *dor* și *dragoste*; totuși nuanța de intensitate mai puternică a lui *jale* cînd înseamnă „dorință de dragoste" și nuanța „milă", asemănătoare sensului de „compasiune", existent și în *dor*, sînt reale și ușurează interpretarea sentimentelor exprimate de acești doi termeni.

Iată de ce, cînd doina este *glas de jele*, dar și *glas de dor*.

„Doină, doină, glas de *jele*,
Tu-ndulcești zilele mele;
Doină, doină, glas de *dor*,
Tu nu mă lăsași să mor".
DFA 3.

jele trebuie interpretat ca „tristețe, îndurerare", iar *dor*, prin contrast, ca „dorință, atracție către iubire", căci cele două cuvinte formulează un întreg complex de sentimente în lirica populară.

3.2.5.8. *Dor-urît*. În serie cu *dor*, *dragoste*, *jale* intră și *urît*, antonim al lui *dragoste*, uneori al lui *dor* și al lui *jale*. Gradația ține de sensurile fiecăruia dintre cuvintele citate. Dacă prin *dor* înțelegem numai atracție pentru cineva sau ceva, atunci *urît* i se spune în același fel în care se opune lui *dragoste* [177]. Dacă luăm însă în considerație amănuntele semantice, antonimia se nuanțează.

Urît are semantica unui abstract verbal care indică o acțiune și, adesea, rezultatul ei. Spre deosebire de *dor*, asociat atît cu *a dori*, cît și cu *a durea*, *urît* ține numai de verbul corespunzător și-i reproduce semnificațiile ca pe o stare. În limbajul popular însă, *urî* nu înseamnă în primul rînd „a avea sentimente de dușmănie pentru cineva sau ceva, a dușmăni pe cineva". Această valoare este mai degrabă o excepție. În lirica populară, sensul cel mai frecvent al lui *urî* este de „a nu suferi pe cineva sau ceva, a simți aversiune și chiar repulsie pentru cineva sau ceva". Lipsa de sim-

---

[177] Cum observă Aneta Micle în *Valori poetice în lirica dorului din Bihor*, în „Lucrări științifice", seria B, Institutul pedagogic Oradea, 1970, 139 ș.u.

patie, aversiunea sau repulsia duc uneori la o stare psihică demoralizantă, la o senzaţie care apasă pe om ca o invaliditate:

„Frunză verde, bat-o vîntu,
Cît îi lumea şi pămîntu,
Nu e boală ca *urîtu*".
DCB 119.

Nevoia de concretizare se manifestă şi la acest cuvînt. Într-o formă timidă, ea ne trimite la asemănarea *urîtului* cu grăunţele de zdrobit în moară; conotaţia fiind: n e p l ă c u t u l sentiment trebuie fărîmiţat, măcinat, zdrobit:

„Ş-am auzit, auzit
Că este moară de vînt
De macină la *urît;*
Nu ştiu, doamne, ce-aş da,
Moara aia de-aş afla:
La *urît* aş măcina,
La *urît* cu ferdela".
DFA 73,

ca şi în ameninţarea adresată „încleştatului" într-un descîntec, citat de Ovidiu Papadima: *„Că în piuă te-oi pisa, /În moară te-oi măcina, / În vînt te-oi arunca"* [178]. . . .

Tot nevoia de concretizare dă naştere şi unei naive interpretări a cauzelor *urîtului:*

„*Urîtul* din ce-i făcut?
Din omul care-i tăcut;
Pune o buză peste alta
Şi, iată, *urîtu*-i gata!"
JBD 52

sau, cu introducerea unor note naturaliste:

„*Urîtu* din ce se face?
Din picioare nespalate
Şi din poale necurate,
Şi din cozi nechiptănate".
RVB 11.

De cele mai multe ori însă, însemnînd ceea ce îndepărtează simpatia sau afecţiunea pentru cineva, *urît* este pus în opoziţie cu *dragoste:*

„*Urîtul* unde coseşte,
Tot plouă şi viscoleşte.
. . . .

[178] *Literatura populară română,* p. 385.

Dragostea unde adună,
Tot soare-i şi vreme bună".
DFA 33.

„Ah, *urîte*, cum te-aş vinde,
Numai de te-aş putea prinde;
Dragoste, cum te-aş lua,
Numai de te-aş căpăta".
JBD 51.

Este firesc deci să-l găsim asociat cu *necaz*, *bănat*, *supărare*, *jale* etc.

„Tu acasă ce-ai lăsat?
Mare jele şi bănat.
. . . .
Şi pe mine m-ai lăsat
. . . .
În mijlocul rîtului
În calea *urîtului*".
DFA 87.

În schimb, face rar context cu *dor*:

„Eu duc dor mereu de tine
Şi duc *dor* şi duc *urît*,
Pîn-oi intra în pămînt".
T_2 68.

„Dac-am văst că nu mai vii,
. . . .
Pusei *dorul* căpătîi,
Urîtul mi-l aşternui,
Cu dragul m-acoperii".
JBD 95.

Dacă în primele trei versuri, *a duce dorul cuiva* sau *de cineva* se încadrează perfect în valorile semantice stabilite de noi pentru termenul *dor*, *a duce urît după* sau *de cineva* pare o licenţă apărută prin analogie cu formula *a duce dorul*, ceea ce complică puţin lucrurile, dar nu în aşa măsură încît să nu se vadă că *urît* de aici poate fi interpretat ca şi cel din construcţii ca *mi-e urît fără tine*.

Şi în al doilea grup de versuri, *urîtul* pus aşternut, deşi formează cu restul un ansamblu figurat, denumeşte totuşi aceeaşi stare ca şi cea din *mi-e urît fără tine*.

Specificările sensului celor doi termeni în versurile următoare limpezesc direct conținutul lor:

„Bătrînitu-m-o *doru*,
Doruțiu și *urîtu*.
Dorul cel de pribegie
Și *urîtul* de robie".
GFM 297

deși *urît* pare sinonim cu *ură* în ultimul vers, caz rar în lirica populară.

Într-un text bucovinean, *dor*, în înțelesul de „durere psihică", însoțește *urîtul*, ca abstract verbal, într-o simetrie elocventă:

„Cu drag, bade, ne-am iubit
Și plîngînd ne-am despărțit
Tot *urîtu*-i cu *dor* mult;
Dispărțirea-i cu *urît*;
Tot *urîtu*-i cu *dor* mari
Dispărțirea-i cu-ntristari".
RVB 347.

Ca adjectiv și adjectiv substantivat, *urît* exprimă în primul rînd însușirea de a fi nesuferit, neatrăgător, de a produce aversiune și, bineînțeles, lucrul sau, mai cu seamă, persoana cu asemenea însușiri, fără referiri explicite la înfățișarea fizică[179], dar de multe ori presupunînd-o:

„Bate-l, Doamne, om *urît*...
Nu știu cum naiba-am brodit
Să mănînc cu el dintr-un blid".
JBD 109.

„La omul care mi-i drag
Trei zile de clacă-i fac;
Iar la cel ce mi-i *urît*
Fac una și-mi pare mult".
DFA 70.

„Toată lumea și-a ales
Omul care-i mai frumos,
Numai eu că mi-am ales
Firuț galben de secară
Și *urîtul* dintr-o țară".
JBD 109.

„Doamne, de ce nu poți face
. . . .
Ce-i *urît* să prăpădească,
Ce-i mîndru să se iubească".
DCB 63.

---

179 Dar e sinonim și al lui *hîd*!

„Ibovnică părăsită,
Nu gîndi că mi-eşti *urîtă;*
Pus-am gînd să te *urăsc*,
Dar mai tare te-ndrăgesc".
JBD 102.

Adesea, între *urît* ca denumire a unei persoane şi *urît* ca denumire a unei stări sufleteşti, poetul popular creează în mod voit [ambiguitate:

„Vai de mine, seara vine,
Urîtul doarme cu mine;
Vai de mine, ce m-oi face,
Urîtul nu-mi dă pace".
DCB 123.

„Eu mă duc, *urîtul* vine
Tot alăturea de mine;
Eu gîndesc că-s singurea,
Urîtu-i alăturea;
Eu mă duc să nu m-ajungă,
Urîtul îmi ţine umbră".
DFA 34.

Ambiguitatea se rezolvă cîteodată prin precizări ca:

„Tătă zua şăd în rît,
Sara mă duc la *urît*.
Tătă zua trag cu coasa,
Sara mă duc la *mucoasă*".
Alexici, Texte, 132.

3.2.5.9. *Cîteva concluzii*. Cîmpul semantic al lui *dor* a implicat, cum s-a văzut, şi analiza termenilor *dragoste*, *jale* şi *urît*, la care a trebuit să ne oprim în măsura în care, în felul acesta, se clarifica centrul cîmpului însuşi. Numai aşa s-au putut preciza diversele înţelesuri ale termenilor puşi în discuţie, contextele şi conotaţiile lor principale din lirica populară. Renunţarea la ideea că sensurile lui *dor* sînt evazive sau arbitrare, ca şi respingerea tezei că acest cuvînt exprimă un sentiment născut în viaţa pastorală constituie o concluzie mult mai importantă decît pare la prima vedere; căci, atrage după sine înlocuirea impresionismului cu care a fost foarte des interpretată lirica populară prin realismul, impus, după părerea noastră, de însăşi factura generală a acestei lirici.

Indiferent dacă *dor* continuă într-un mod simplu şi banal cuvîntul latinesc *dolus* sau, cum am sugerat în cursul expunerii noastre, asupra lui au acţionat şi verbele *durea* şi *dori*, ele înseşi ieşite din *dor*, dar suprapunîndu-i-se ulterior şi făcîndu-l să apară adesea ca un derivat regresiv, complexul semantic din termenul *dor* nu se explică fără a lua în consideraţie încărcăturile lui conotative petrecute pe terenul limbii române, în lirica populară.

Termenii discutați, inclusiv *dor*, și-au dezvoltat conotațiile prin metonimie. Relația cauză-efect, atît de obișnuită în semantică, explică de ce *dorul* ''dorință'' dezvoltă valoarea semantică de ''dorință de dragoste (senzuală)'', iar, în alte împrejurări, pe aceea de „compasiune"; de ce *jale* a trecut de la înțelesul lui originar de „dorință" la nuanțarea „de dragoste", iar în altă serie de asocieri chiar la sensul de „milă".

Metonimia care face ca efectul să fie pus în locul cauzei sau, în altă formulare: ca urmarea unei stări sufletești să fie cuprinsă semantic în cuvîntul care exprimă și începutul ei, a fost enorm ajutată de exprimarea concisă din lirica populară, de faptul că o doină sau un cîntec de lume se „spun" în anumite situații, cu referiri sau cu aluzii evidente pentru cei care le ascultă, dar care scapă adesea celui aflat departe sufletește de situațiile amintite. De aici provin multe dintre dificultățile de interpretare a textului, de aici modificarea care se petrece pe nesimțite în vederile criticului, dispus să le judece cu măsura utilizată în lirica scrisă și savantă.

3.2.6. CARACTERUL ÎNCHIS AL MESAJULUI POPULAR

Opera literară populară, atît cea în proză cît și cea în versuri, atît povestirea, basmul și snoava, cît și poezia de dragoste, balada, bocetul, descîntecul, ghicitoarea sau strigătura sînt mesaje închise. În basme, de exemplu, după ce trăiesc o lungă serie de aventuri, după ce distrug toate forțele negative, de cele mai multe ori eroii își continuă în tihnă firul vieții, bucurîndu-se de ce au realizat și de tot ce și-au dorit: căsătorie fericită, copii, lipsa grijii zilei de mîine, încît „dacă n-or fi murit, mai trăiesc și astăzi". Dar această încheiere vizibil convențională nu se potrivește cu tensiunea evenimentelor, cu emoțiile și cu miracolele petrecute anterior. Nimicirea zmeilor, a balaurilor, a Mumei Pădurii, înfrîngerea îndîrjirii și poftei de luptă a diverselor personaje nu constituie pentru ascultător un argument suficient de puternic pentru închiderea povestirii, căci, cu puțin înainte, el vedea că oricare dintre personajele basmului renasc dintr-o nimica toată, dintr-o scînteie, dintr-o surcică, dintr-o picătură de sînge, din repetarea loviturii date cu paloșul ș.a.m.d. Trebuie, prin urmare, să i se arate lămurit că s-a terminat nu numai aventura, ci și povestirea.

Formulele finale care îndeplinesc acest rol au fost cercetate, clasificate și explicate. După o părere recentă, funcția lor principală rezidă în „transpunerea ascultătorului în lumea reală" [180].

Desigur, rolul lor este și acesta, și, dacă dintr-un motiv oarecare, povestitorul nu mai recurge la ele, atunci el are dificultăți de organizare a sfîrșitului și se mulțumește adesea să spună simplu: „numa atîta-i!" (APE I 133); „atît ie dom'le!" (APE II 443); „s-o gătat!" (APE I 124); „și cu atît s-o-nterminat!" (APE II 117); „și vă salut, și să trăiți, și noapte bună!" (APE II 439) etc., la fel ca informatorii *Atlasului lingvistic român*, care, după ce descriau cum se face stîna sau cum se plan-

---

[180] N. Roșianu, *Formule finale în basm*, REF, XIV, 4, 1969, 290.

tează via, terminau prin : „amu îi gata cu stîna !" (ALRT II 165) sau : „şî asta-i viii plantată !" (id. 169) etc.

Formulele finale stereotipe nu închid numai seria de întîmplări din naraţiune, ci însăşi naraţiunea ca atare. Între aceste două lucruri este deosebire, tocmai fiindcă basmul constituie expresia unei lumi în care totul se consideră posibil.

În balade, limitarea miracolului fiind evidentă, formula finală stereotipă nu mai apare. În acest gen al literaturii populare, încheierea se rezumă la eveniment. Ascultătorului nu i se mai atrage atenţia că naraţiunea s-a sfîrşit. Motivul principal se pare că este apropierea mai mare a baladei de istorie. În baladă, unde se produc rar răsturnări miraculoase de situaţii, se produc în schimb acţiuni extraordinare. Corbea, de exemplu, este capabil să sară cu „Roşul" lui, pe care nimeni altul nu-l poate încăleca, peste toate străjile şi zidurile palatului domnesc, luînd în trecere şi pe mamă-sa în şa, deşi curtea domnului întărise străjile în aşa fel încît boierii lui Ştefăniţă afirmau cu toată convingerea : *N-are pe unde scăpa,/Că nu-i Ucigă-l crucea* (TPP 525). Toma Alimoş este destul de puternic să-şi „strîngă maţele" cu brîul, să încalece pe cal, să-şi urmărească asasinul, să-l ajungă şi să-l pedepsească, dar, după aceea, moartea îl răpune ca pe oricine. Chira Chiralina sau Ilincuţa Şandrului pot amăgi pe răpitori pentru ca aceştia înşişi să le dezlege şi apoi ele să se arunce în apă ca să-şi curme firul zilelor, dar pier la fel ca toţi muritorii. Un miracol poate însă interveni ca în varianta din Iovan Iorgovan, unde sora eroului, excedată de asiduităţile fratelui său, se aruncă în Cerna şi se face „Mîndră floricea/ Mîndră ca ziua,/Fragă ca roua" (TPP 419), dar numai *după* ce dispare în apele rîului.

Baladele de tipul *Soarele şi luna*, *Cicoarea* etc., fiind mai degrabă legende, nu constituie o excepţie propriu-zisă [181].

Unica excepţie este *Mioriţa* în versiunea Vasile Alecsandri. Ea se află în această privinţă într-o poziţie atît de deosebită de celelalte balade, încît s-a simţit nevoia ca, în multe variante, în special în cele cu măicuţa bătrînă, să se reorganizeze sfîrşitul în sensul închiderii lui, indicîndu-se înmormîntarea ciobănaşului, moartea mamei sale sau a iubitei (în variantele în care aceasta caută pe ciobanul dispărut). Din ce cauze caracterul finalului *Mioriţei* în versiunea amintită nu concordă cu caracterul finalului celorlalte balade, nu ştim. Ipoteze se pot fireşte emite, dar, din cîte ne dăm seama, nici una nu va avea la bază un criteriu de compoziţie şi cu atît mai puţin unul de structurare lingvistică obligatorie. Prin urmare, însăşi căutarea răspunsului iese din cadrul studiului nostru.

Caracterul de mesaj închis al pieselor lirice diferă întrucîtva de cel din balade. Într-o doină culeasă de cercetătorii Institutului de folclor din Bucureşti, de exemplu, cîntăreţul găseşte dorul adormit şi se întreabă : „Cum să fac să nu-l deştept ?/De s-o deştepta cumva,/Nu mai pot de el scăpa"

[181] Pentru problema definirii şi clasificării baladei, v. Ion Const. Chiţimia, *Poezia populară narativă, balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VI, 1957, 1—2, 595—651.

[. . .] (DFN 259). Sfîrşitul nu rezolvă *epic* întrebarea — nici n-ar fi trebuit s-o facă — o rezolvă însă, după părerea noastră, *liric* prin ultimul vers. Dacă nu pierdem din vedere acest fapt, şi nu cerem unei piese din lirica populară ce cerem uneia din epică, lucrurile sînt clare. La fel trebuie să procedăm şi în cazul snoavelor, al ghicitorilor şi al celorlalte producţii, adică să interpretăm finalul mesajului în raport cu destinaţia întregului şi cu locul piesei în genul literar din care face parte. Concluzia va fi totdeauna aceeaşi : mesajul popular este prin excelenţă un mesaj închis.

4.0.0. ÎNCHEIERE

În cursul expunerii noastre de pînă aici am încercat să stabilim un număr de principii de analiză a modului în care structura unui idiom se adaptează la diversele necesităţi culturale ale societăţii, am determinat coordonatele variantelor stilistice ale limbii şi am descris limbajul popular românesc, insistînd asupra aspectului său poetic.

Premisa noastră a fost că raportul dintre structura generală a unei limbi şi cerinţele cărora le face faţă constituie funcţia lingvistică cea mai de seamă care se manifestă în variatele forme ale uzului. Celelalte funcţii, oricît de multe ar fi, i se subordonează. Prin urmare, în cercetarea întreprinsă aici, *funcţional* înseamnă *social-funcţional*, sau, cu alte cuvinte, *social-cultural* şi *funcţional* în acelaşi timp. Desigur, problema poate fi abordată şi din altă perspectivă, de exemplu din aceea a psihologiei purtătorilor unei limbi. În acest caz, se cere însă să se dea răspuns mai întîi la întrebarea : este un idiom singura formă de manifestare a psihologiei celor care îl utilizează sau mai sînt şi altele ? Dacă mai sînt şi altele — ceea ce ni se pare evident — în ce raport se află idiomul în cauză cu ele ? O reacţie concludentă faţă de tendinţa de a evita această întrebare a apărut în ultimul timp nu numai în studiile care reproduc ideile americanului E. Sapir, ci, mai ales, în opiniile şcolii lingvistice de la Londra, inspirate de etnograful Bronislav Malinowski şi continuate de John R. Firth, M.A.K. Halliday, John Lyons, ca şi de Luis J. Prieto în Franţa. Toţi urmăresc să lege analiza textului de limbă de mediul etnografic şi social care l-a produs.

Această idee, asociată cu remarcabilele observaţii ale unor membri ai „Cercului lingvistic de la Praga" asupra stratificării limbii şi cu teoria mulţimii pe care noi înşine am făcut-o aici, duce cu necesitate la o descriere stilistică a limbii diferită de cele cu care sîntem obişnuiţi. Într-o asemenea descriere, limbajul poetic intră de drept dacă, în calitatea lui de ansamblu lingvistic, este ordonat în vederea realizării artei prin cuvinte. Fireşte, intenţii şi realizări artistice parţiale întîlnim şi în alte variante ale limbii. Mai mult, ele sînt adesea incluse ca atare de limbajul poetic.

Tratarea stilurilor şi limbajelor capătă astfel o perspectivă nouă. Ca variaţii, eventual, ca devieri sau abateri, ele se pot şi trebuie raportate la o medie, similară cu media statistică, dar în care unităţile sînt t i p u r i l e expresive. Tipurile expresive trebuie însă bine clasificate în prealabil, ceea

ce dorea Charles Bally şi ceea ce a rămas, din păcate, pînă astăzi un deziderat. Pentru precizarea acestei medii avem nevoie pe de altă parte de studiul limbajelor fundamentale, adică al celui popular şi al celor cultivate. Ultimele pot fi luate întîi ca o singură mulţime, ca un ansamblu avînd însuşirea de „cultivat în raport cu un conţinut global de idei ştiinţifice sau artistice", după aceea ca două sau mai multe ansambluri, al căror tip de cultivare se modifică după necesitatea de a reda un conţinut global de gîndire sau altul.

Descrierea limbajului popular a fost astfel concepută încît o serie de caracteristici ale lui pot fi uşor comparate cu cele din limbajele cultivate. Astfel, în timp ce limbajul popular este relativ omogen, limbajele cultivate prezintă o incontestabilă diversitate stilistică. Primul este dominat de o puternică notă de „personalizare", evidentă în permanenta intervenţie a emiţătorului în mesaj. În limbajele cultivate mesajul se „depersonalizează", mai exact spus, *poate* face acest lucru ori de cîte ori este nevoie. Limbajele cultivate dispun de un registru verbal mult mai variat şi mai bogat decît cel popular, ceea ce le permite să atingă un nivel de abstractizare, imposibil în acesta din urmă. Sinonimia deţine în acest registru locul cel mai important. Contrastul dintre ea şi polisemia din mesajul popular are consecinţe asupra sintaxei, care este simplă şi uniformă în cel dintîi, complexă şi diversificată în celelalte.

Cînd ansamblul denumit „limbaje cultivate" se divide în două subansambluri, „limbaj ştiinţific" şi „limbaj poetic", contrastele se nuanţează şi observăm, de exemplu, că limbajul ştiinţific are un grad de diversificare mai mic decît cel poetic, dar mai mare decît cel popular, că în construcţiile lui avem uniformitate sintactică, dar nu şi simplitate ca în limbajul popular, căci fraza ştiinţifică se desfăşoară după tipare complicate, dar nu foarte numeroase. (Vezi cele spuse la 3.0.2. în legătură cu etajarea subordonării).

În concluzie, potrivit cu analiza propusă aici, ierarhia funcţională a limbii ia înfăţişarea unui edificiu în care variantele stilistice se înlănţuie pornind de la faptul că raportul dintre structura generală a limbii şi cerinţele cărora ea trebuie să le răspundă formează baza acestui edificiu.

THE FUNCTIONAL STYLISTICS OF ROMANIAN

0. Seldom in its long history has stylistics been so intensely cultivated as it is nowadays. The upsurge — for it is to be taken as an upsurge — is due to structuralism, mathematical statistics, to the renewed interest in the ideas put forward by the Russian formalists, to the development of mathematical and applied linguistics, to the new techniques of foreign language learning/teaching — in a word to the overall impact on the movement of ideas ensuring in our epoch from cybernetics and information theory.

1. In its most wide acceptation, stylistics is the study of language in action, the investigation of the way in which the speakers make use of their idiom on one occasion or another. It represents practical linguistics, that kind of linguistics which, according to B.P. Hasdeu is concerned with language „ in concreto", in contradistinction to theory which, according to the same author, deals with language „ in abstracto".

The language „ in concreto" is any idiom considered as a whole, as an ensemble or as a multitude of verbal habits of a linguistic community constituted historically. As this multitude of linguistic habits gets larger or smaller in relation to the speakers and of to particular requirements of usage it, the discipline examining its variations is compulsorily functional.

Synchronic by definition, its domain may be detailed, but only in keeping with the effects of usage on the mentioned ensemble of verbal habits. If devided by usage into two, three or more sub-ensembles, functional stylistics builds accordingly the corresponding frame of analysis.

Being in principle a description, it does not prescribe norms. However, as the sole study of linguistic usage, it has to encompass the problems raised by the correctness-error pair as well, and assess them. In this way poetics becomes in fact also the basis of language cultivation. Nor is the artistic aspect of the language alien to it, for this side of the language also constitutes a consequence of usage. Poetics is therefore part and parcel of functional stylistics.

2. The adapting of the multitude of verbal habits to the practical necessities of expression represents an adaptation to the object to be expressed. This entails a structure modification that tends to become fixed as such and thus to change the idiom into a variant.

The relation between the entirety of linguistic habits and the necessity for a particular expression constitutes the fundamental stylistic function of any language. From it spring other functions with more restricted application areas. In describing the fundamental function as well as the derived ones, the central place is occupied by statistics, because, from a theoretical point of view, the adaptation of the structure is first and foremost a change in the frequency rank of the different linguistic phenomena to be found in the initial ensemble. For some of them their re-positioning means acquiring the frequency zero, which accounts for the diminished value of the respective ensemble. At the same time, the prominent position assumed by some ellements may bring about a change in their quality turning them from variants into invariants, and vice versa if their new position is a weak one.

3. Therefore, language usage represents a permanent state of movement adapting the structure of the idiom to the speakers' socio-cultural needs. The most important results are the parlance-types* and the styles, that is a series of sub-ensembles which are more or less different from one another depending on the linguistic object that is being expressed. The role of functional stylistics is to discover, explain and compare them.

This way of looking at things has several implications. Conceived from another perspective than the one adopted here, certain stylistic terms in circulation have significances liable to equivocation. We have therefore to make certain specifications with respect to their contents, preferring not to resort to new terms, as the terminology is already complicated enough and becoming more complicated from one day to the next. We have nevertheless introduced a new term, i.e. the *idiostyle*, considering that the reality it denominates is different from what is meant by the periphrastic expressions ,, individual style'' or ,, the writer's language''.

The main terminological specifications are made in the first chapter, but not exclusively and not in the manner of a glossary, the role of this chapter being to fix the frame of ulterior developments. Therefore we find it necessary, from the very beginning, to draw the attention on certain theoretical aspect treated in it. We are referring first and foremost to the re-interpretation of the verbal sign and symbol, to the definition of the message as a basic unit of functional stylistics, to the convertion of certain optional rules into compulsory norms inside the message, to the relationship between connotation and denotation, etc., etc.

4. The delimitation of the styles and parlance-types, which makes the object of the second chapter, led us to constructing a functional model of language meant to account for the place occupied in usage by various linguistic ensembles and sub-ensembles. Not all the materializations of an idiom are to be found in this model, but placing one of them in one point or another does not constitute a problem. Nor does the idiostyle occur in the model, but for different reasons. The model does not represent the linguistic situation of the speakers, but linguistic ensembles as such.

* As used here, the term *parlance-type* renders the French 'langage' and encompasses both the spoken as well as the written discourse texts indicating the functional category to which they belong.

It is true that these ensembles exist through the agency of the speakers and for their sake, but — by social objectivization — the ensembles impose themselves obliging everybody to circumscribe one's expression in one of the units existing at a given moment; whereas the idiostyle is precisely the result of the pressure exerted by the model on each speaker.

The examination in the same chapter of the various opinions on style has shown us that between style as a notion and its materialization one may notice the same relationship as between language as a scheme and its concrete aspects, which means that the style is in no case to be identified with the message and that the role played by the factors that take part in the communication process — present in the style act, too — must be interpreted by taking into consideration each factor in part as well as their overall influence. Let us also add that very many definitions given to style contain large slices of truth and are, therefore, utilizable, their diversity being an expression of reality. For this very reason a unique definition did not seem to us necessary, though one might formulate one at any time. However, it would contain elements too general to be of real use in the practical analysis.

One of our main concerns in the chapter entitled *Determinarea limbajelor și a stilurilor* ('The determining of parlance-types and styles') has been to find a fixed reference point — or at least as fixed as possible — for further stylistic considerations. Finding it in what we have called a *diasystem* we had in the last to reach a not too pleasant conclusion, resembling the one about a unique d efinition of style, namely, that as a point of stylistic references the diasystem is not profitable! Built up by successive reductions of the messages, parlance-types and styles, it identifies itself with the scheme of the language, which, in its turn, owing to its abstract position also serves only as a means of control that checks the belonging or non-belonging of a language element to the idiom under consideration. But, if for the practical side of the question the diasystem does not prove necessary, it has a great importance for theory, since it shows that the hierarchy of functional units is an iron rule of any idiom and that in proceeding from the diasystem to the message one should never skip over the intermediary level of parlance-type. This procedure spares us a series of doubtful operations, justifies the methodological obligation to frame any individual expression in a parlance-type (or style) and offers a suggestion worty of consideration for an eventual transformational approach in matters of style.

5. The last chapter in this volume deals with present-day Romanian *popular parlance*. Defined in various ways, nearly always impressionistically, it has not yet been the object of a thorough analysis. Perhaps this is the very cause which has woven a myth around it, for it has been looked upon either as an unexhaustive source of forms, meanings and figurative expressions, recommended to language innovators as a fountain of inspiration, or, on the contrary, like a phenomenon of little interest, containing but clumsy formulae, too simple and lacking nuances. Both positions are misconceptions. Popular parlance is not to be equated with either the unexhaustible thesaurus storing everything we need, or the schematic make-up as figured by Caragiale in a dialog between peasants, or rudi-

mentary parataxis as O. Densusianu believed. In order to understand it we have to leave aside all these preconceived ideas, to find out its stylistic variants, to compare them and, consequently, to devise for it a frame of analysis similar to that used for other parlance-types.

The possibilities are, however, limited, not solely because from a stylistic point of view it has been far less investigated than the other ones, especially the artistic parlance-type, but also because the literary folk works were often „ improved" and „ arranged" by collectors, losing their authenticity. By carefully avoiding the pitfalls existent in the situations mentioned above, we have carried out the investigation of the popular parlance and have found out, with satisfaction, that it displays its true make.

The description of the popular parlance was conceived in such a manner that a series of its characteristics may easily be compared with those of the cultivated parlance-types. Thus, whereas popular parlance is relatively homogeneous, the cultivated parlance-types present an undeniable stylistic diversity. The former is dominated by a strong „ personalization" note, evident in the permanent interference of the emitter in the message. In the cultivated parlance-types the message is „ de-personalized", or, more exactly, *may* be so any time it is needed. The cultivated parlance-types dispose of a more diverse and more rich range of possibilities than the popular one, permitting them to attain a higher level of abstraction, not to be equalled in popular parlance. In this range the most important role is played by synonymy. The contrast between synonymy and polysemy in the popular message on the one hand, and the synonymy in the cultivated parlance-types, on the other, has its consequence upon the syntax — which is simple and uniform in the former, complex and diversified in the latter.

When the ensemble called „ cultivated parlance-types" branches into two sub-ensembles : „ scientific parlance" and „ poetic parlance", the contrasts among shades gets sharper and one notices, for instance, that scientific parlance is less diversified than the poetic one — but more than the popular — and that it is characterized by syntactic uniformity — but not also by the simplicity peculiar to popular parlance — for scientific discourse materializes according to complicated, but not very numerous, patterns. (See under 3.0.2. the comments regarding the hierarchy of subordination).

6. Our study proceeds with the analysis of the other parlance-types. Since the material under analysis has readily lended itself to the division followed in our book, the volume has been given a unitary character also through the corresponding index.

INDICE

a) Materii

b) Autori

CUPRINS

sintagmatic — succesivitate
paradigmatic — simultaneitate /

3. Limbajul popular

Redactor: VIOLETA MIHĂILĂ
Tehnoredactor: FELICIA BOLOCAN

Bun de tipar 13 VI 1973. Tiraj 6.750 ex. Hîrtie scris I A tratată, format 70 × 100 de 80 G/m². Coli de tipar 12,75. C.Z. pentru biblioteci mari 859.08. C.Z. pentru biblioteci mici: 859.08

Întreprinderea poligrafică Informația, str. Brezoianu nr. 23–25, București.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA


I. P. Informația C. 624

DE ACELAȘI AUTOR :

Prima listă a numelor românești de plante,
Bucureşti, 1942

●

Cum dispare o limbă ? (istroromâna),
Bucureşti, 1957

●

Elemente de dialectologie a limbii române,
Bucureşti, 1961

●

Româna literară și problemele ei principale,
Bucureşti, 1961

●

Où en sont la philologie et la linguistique roumaines ?
Bucureşti, 1968

●

Morfologia numelui în protoromână (româna comună),
Bucureşti, 1969

●

Introducere în lingvistica și filologia românească (în colaborare cu I. Dănăilă),
Bucureşti, 1970

●

Lei 10,50